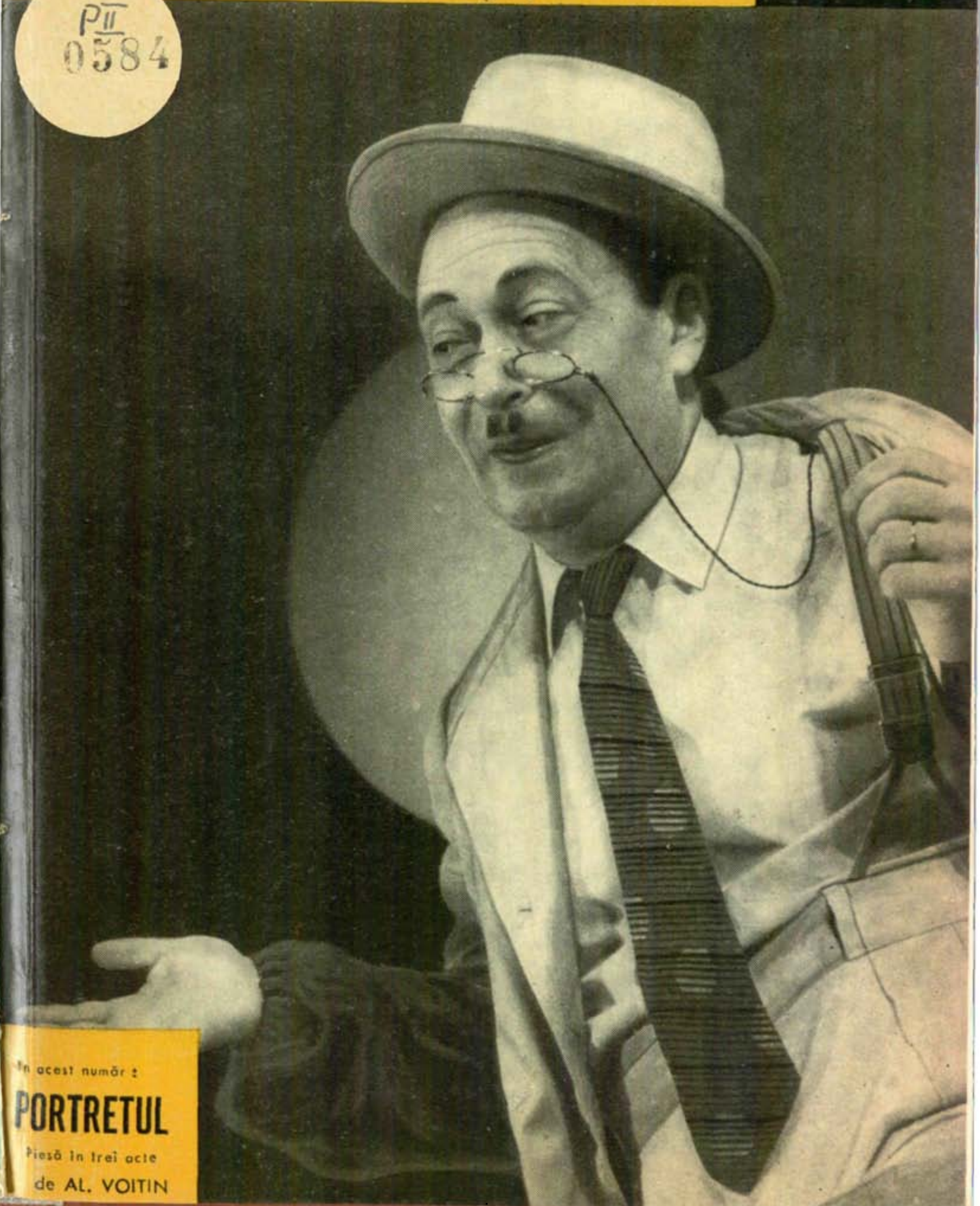
# teatrul

august 1962 (anul VII)

8

PII
0584



În acest număr :

## PORTRETUL

Piesă în trei acte

de AL. VOITIN

# teatrul

Nr. 8 (anul VII) august 1962
REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ
DE COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ
ȘI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

## SUMAR

Pag.

DRUMUL DESĂVÎRȘIRII UMANE . . . . . . . . . . 1

VALORIFICAREA SCENICĂ A PIESEI ORIGINALE CONTEMPORANE

*Mircea Alexandrescu*
„DE N-AR FI IUBIRILE...“ sau FORȚA DETERMINANTĂ A COLECTIVITĂȚII . . . . . . . . . . 3

*Mira Iosif*
IMAGINEA GROTESCĂ A VECHIULUI ÎN CONȘTIINȚĂ
„Costache și viața interioară“ de Paul Everac pe trei scene 9

*Al. Popovici*
COMEDIA POPULARĂ ȘI NOILE EI MIJLOACE DE EXPRESIE
„Nuntă la castel“ de Sütö András la Teatrul de Comedie . 16

PORTRETUL
Piesă în trei acte (patru tablouri)
de AL. VOITIN . . . 21

*Valentin Silvestru*
PROFILUL MODERN AL TEATRULUI DE PĂPUȘI . . 46

*I. Stock*
GÎNDURI DESPRE VIITOR . . . . . . . . . . 53

*Ion Pas*
VIAȚĂ DE ACTOR ALTĂDATĂ . . . . . . . . 62

*Ana Maria Narti*
E ACTUAL DOSTOIEVSKI ? . . . . . . . . . . 65

CRONICA SPECTACOLELOR . . . . . . . . . . 73

NE VORBESC OASPEȚI DE PESTE HOTARE

JEAN DARCANTE
*(Interviu de Dana Crivăț)* . . . . . . . . . . 88

*Ion Maximilian*
DIN JURNALUL UNUI STAGIAR LA CURSURILE TEATRULUI NAȚIUNILOR DIN PARIS . . . . . . 90

D-ALE TEATRULUI . . . . . . . . . . 94

Coperta I: *Artistul poporului Kovács György în Golovics Péter din „Nuntă la castel“ de Sütö András (Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș)*
Coperta IV: *Scenă din „Zări necuprinse“ de N. Virta (Teatrul de Stat din Constanța)*

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 – București – Tel. 14.35.58
Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară.
PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

PII 4584

# DRUMUL DESĂVÎRȘIRII UMANE

*18 ani de la Marea Eliberare.*

*Cinstim în fiecare an, ca de pe niște promontorii tot mai înalte, această cea mai luminoasă sărbătoare națională a noastră. An de an se lărgește în conștiința oamenilor muncii cîmpul de semnificații al insurecției armate de la 23 August 1944. Actul de descătușare, revoluția populară inițiată, organizată și condusă de partid, purta în principiul ei, o dată cu izbăvirea de întunericul fascist și de ororile sîngeroase ale unui război criminal, și perspectiva pe care o trăim azi, a personalității noastre umane, eliberată de tot ceea ce sub vechea orînduire o încîlcise și degradase.*

*Tot ce a rodit și rodește în țara noastră, de 18 ani încoace, este fructul acestei eliberări — al încrederii în om, al prețuirii virtuților lui creatoare.*

*Harta industrială a țării, așa cum o vedem azi — cu fabricile, uzinele, combinatele cîte o împînzesc și-i dau înfățișarea viguroasă, de neconceput în anii în care zăcea, oropsită și „eminamente agricolă" — nu poate fi înțeleasă în afara omului care a desenat-o, o animă și o stăpînește. Harta agricolă a țării noastre de azi — în care din primăvara aceasta se văd rezultatele binefăcătoare vestite de încheierea procesului de colectivizare — vorbește despre belșugul ogoarelor, al viilor și pășunilor noastre, în determinantă legătură cu omul care a crescut nou, cu orizonturi nebănuite, din țăranul de ieri, înfrățit cu muncitorul, eliberat de prejudecata strîmtă, individualistă, a hatului și a peticului de pămînt.*

*Artele, creația artistică au devenit, ca și cunoașterea științifică, necesitate pentru omul muncii; armonia estetică a ajuns pentru dînsul mediu ambiant de dezvoltare. În asemenea mediu, el construiește, construindu-se pe sine, urcînd pe culmile propriei lui desăvîrșiri în libertate, dreptate, adevăr, frumos.*

*Acest drum spre desăvîrșirea umană a omului l-am străbătut, din zilele insurecției de la 23 August și pînă azi, sub conducerea înțeleaptă a partidului, fiecare dintre noi — muncitor, țăran, intelectual. În acest an, socialismul a învins definitiv în țara noastră. Drumul continuă însă să urce, mai departe, înainte — spre împlinirea totală a sarcinilor trasate de cel de-al III-lea Congres al P.M.R., spre desăvîrșirea construirii socialismului în țara noastră, spre comunism.*

*În acest climat de elanuri și năzuințe înnoitoare, creația noastră dramatică, arta noastră teatrală au cunoscut, la rîndu-le, un proces de structurală înnoire. Îndrumate statornic de partid, ele s-au străduit și se străduiesc să se apropie — prin eroii înfățișați, prin problemele pe care le atacă, prin modalitățile artistice folosite — tot mai mult și tot mai profund de realitățile și de viața din jur, de oamenii care le animă, de psihologia și gustul lor. Înfățișîndu-i, vorbind despre ei, despre gîndurile și frămîntările lor, literatura și arta noastră teatrală tind să le clarifice propria lor devenire, sensurile mari, istorice, ale prezenței și activității lor în actualitate. Funcția social-educativă, transformatoare, a artei noastre teatrale e din ce în ce mai eficient urmărită. Emoția artistică tinde nu să copleșească, nu să intre în contradicție cu gîndirea lucidă a spectatorului, ci, dimpotrivă, în multe dintre cele mai valoroase lucrări recente, i-o solicită, i-o potențează. Scriitorul și artistul nostru de teatru se străduiesc să realizeze o cît mai strînsă comuniune între scenă și sala de spectacol; problemele de viață dezbătute pe*

PIA 547/8

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

*scenă aparțin celor ce asistă la dezbaterea lor, sînt rezolvabile și cer de aceea o dezlegare în comun. Apropierea dintre public și imaginea (dezbaterea) artistică tinde să se realizeze cu atît mai mult — în forme și stiluri dintre cele mai felurite și mai expresive — cu cît creația noastră dramatică pătrunde, în ultima vreme, cu deosebire în zonele adînci ale conștiinței omului. Ea caută să descopere, să scoată la lumină valorile lui morale și spirituale cele mai prețioase, să le afirme și să le integreze concepției și orizonturilor înalt și înaintat umaniste, înlăuntrul cărora și în slujba cărora se desfășoară munca creatoare a poporului nostru. În lupta care se poartă azi mai cu seamă pe planul ideologic, pentru înlăturarea din conștiințe a influențelor și rămășițelor ideologice vechi, dușmănoase, se nasc un caracter și un tip uman nou, înaintat; se înrădăcinează un spirit nou, colectivist, de viață, etica nouă, socialistă, relații între oameni în care interesele mărunte, individuale, se subordonează celor colective, cetățenești, în care cerințele personale se satisfac prin satisfacerea cerințelor obștești. Procesul de devenire și dezvoltare a acestui tip uman este în centrul observației creatoare a scriitorilor și artiștilor noștri dramatici. În el, ei descifrează și sensurile majore ale societății noastre, subliniază bucuria de a trăi și prețui viața și bunurile ei, hotărîrea de a le apăra împotriva forțelor ce vor să-i întineze frumusețea și să-i năruie principiul care o justifică: omul și creația umană.*

*Dramaturgia și teatrul nostru — ca, deopotrivă, toată mișcarea și producția noastră artistică de după 23 August — reflectă astfel, prin eroii cei mai reprezentativi și prin problematică — o dată cu resorturile intime ce însuflețesc efortul constructiv al poporului, înseși resorturile care mișcă înspre viitor omenirea.*

*Poporul nostru nu poate uita că și-a cucerit dreptul și putința de a-și făuri o viață demnă, omenească, din ruinele, mizeriile și lacrimile războiului. De aceea, tot ce se construiește în țara noastră, pasionat, eroic, în numele și în slujba poporului, a omului, se face, prin firea lucrurilor, și în numele și în slujba păcii. Iar creația noastră artistică teatrală, fie că evocă trecutul glorios de luptă al partidului, fie că se străduiește să oglindească complexele și variatele aspecte ale procesului de înălțare materială, culturală și morală pe care îl trăiește atît de arzător poporul nostru, militează și ea implicit pentru pace, proclamînd-o bunul cel mai de preț al omenirii.*

*Mesajul dramaturgiei și teatrului nostru exprimă prin substanța lui profund și militant umanistă mîndria poporului nostru de a fi contemporan al erei atomice, al zborurilor și cercetărilor cosmice, al celor mai puternice posibilități, cunoscute vreodată în istoria omenirii, de folosire a științei și geniului uman pentru binele și progresul umanității. De aceea, prin structura lor, prin ceea ce tind să devină, prin ceea ce afirmă cu vorba sau fapta, eroii acestei dramaturgii se fac purtătorii de cuvînt ai atitudinii activ protestatare a poporului nostru împotriva acelor experiențe care folosesc energia atomică pentru scopuri ce degradează demnitatea umană. Ei exprimă, în același timp, prin optimismul și romantismul ce le luminează fața, și convingerea în necesitatea istorică a progresului omenirii, convingerea că legile implacabile ale istoriei osîndesc fără întoarcere pe cei ce se împotrivesc acestui progres.*

* * *

*Ne simțim ca popor, ca țară, ca indivizi, pătrunși de mîndria că facem parte din puternicul lagăr al socialismului, în fruntea căruia se află Uniunea Sovietică, poporul ei, constructor al comunismului. Știm că istoria se află de partea noastră, de partea lagărului socialismului, al păcii. Prestigiul nostru internațional e în continuă creștere. Și nu ne poate însufleți bucurie mai mare decît faptul că putem să ne socotim părtași la victoria finală, în plin proces de desfășurare, a socialismului pe pămînt.*

*În acest moment, cînd sarcina cea mai de frunte a contemporaneității este apărarea activă și bărbătească a păcii, creația noastră artistică își vede și ea, sporit în responsabilitate, rolul. Mesajul ei, pe meridianele lumii, e ascultat și prețuit pretutindeni. El trebuie, tocmai de aceea, să-și întărească și mai mult substanța și forța de convingere umanistă. Ceea ce, în fond, nu înseamnă decît ca scrisul și arta noastră să fie tot mai pătrunzător expresia propriei noastre vieți — a realităților, a muncii, a convingerilor și năzuințelor poporului nostru.*

**„t"**

# Valorificarea scenică a piesei originale contemporane

# De n-ar fi iubirile...

## SAU
## FORȚA DETERMINANTĂ A COLECTIVITĂȚII *

Teatrul lui Dorian are o amprentă foarte personală care ne îngăduie să identificàm textele, conflictele și eroii săi în planul preocupărilor care își propun să reflecte, cît mai deplin, procesul de formare a omului nou. El acționează puternic asupra conștiințelor, este activ prin însăși acuitatea cu care aduce în dezbatere problemele, angajînd discuția și polemica nu numai în cadrul conflictului pe care îl configurează scenic, ci stîrnind și în spectatori o seamă de asociații de idei și situații din existența fiecăruia. În acest sens, *De n-ar fi iubirile...*, ca și *Secunda 58* sau *Dacă vei fi întrebat*, se înscrie în rîndul acelor piese ce slujesc un teatru dinamic, care pătrunde și se dezvoltă în sală, în rîndul spectatorilor, singurul său mediu propice, în mijlocul și cu ajutorul celor cărora le este destinat.

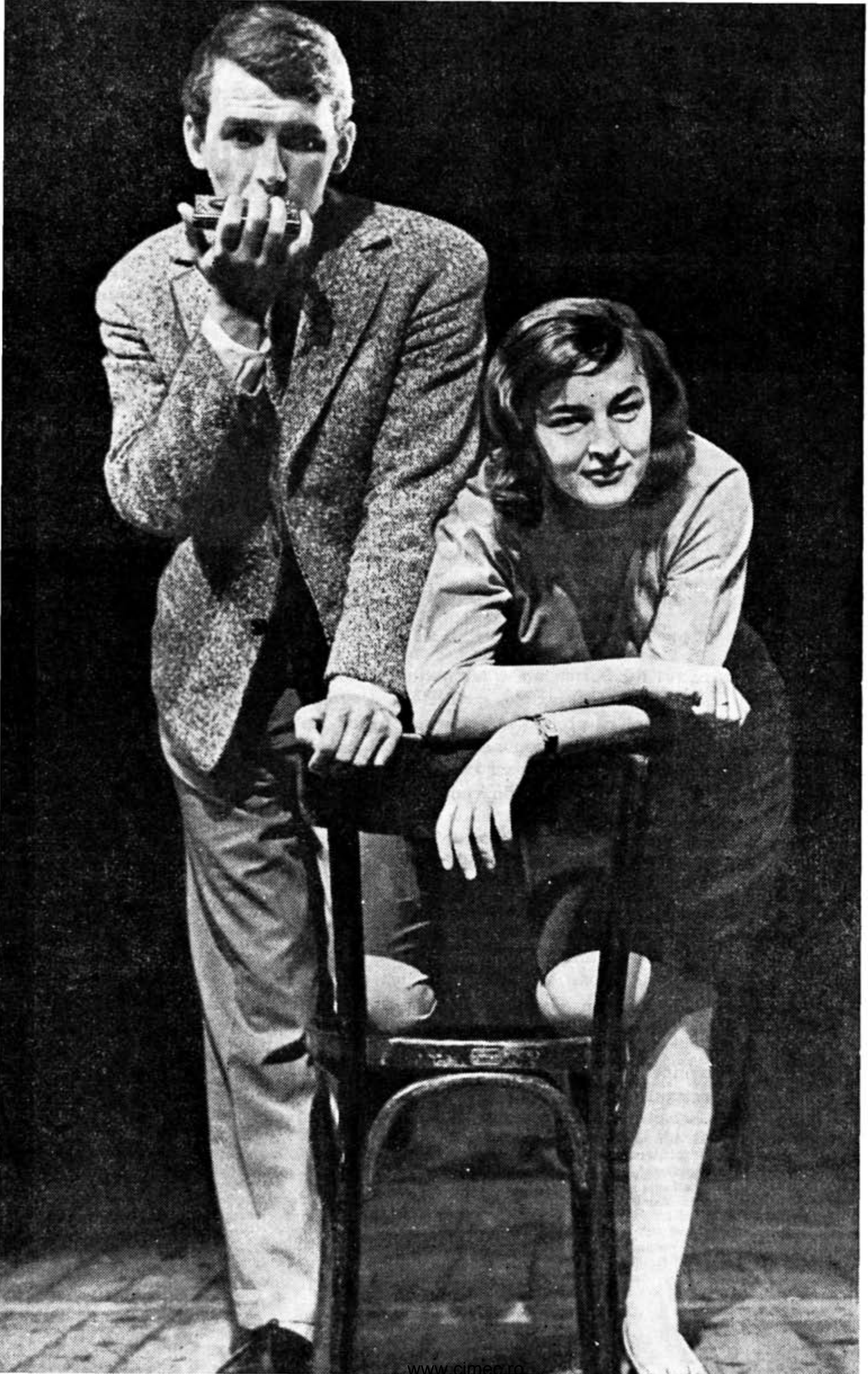
Ideea din *De n-ar fi iubirile...* — anume că nu te poți realiza împotriva celor din jur, ci numai alături de ei și prin ei — privește o condiție de bază a omului socialist. Întreaga noastră etică nu implică ea, ca o condiție liminară, însușirea acestui crez ?

Inginerul Andone, eroul central al piesei, merge un timp pe calea înfruntării, mai precis a ignorării acestui principiu, situînd o ambiție personală deasupra cauzei comune. Aci este de fapt miezul acțiunii piesei. Nu, firește, al unei acțiuni spectaculoase, cu obișnuite lovituri de teatru, și nici cu folosirea

---

* Teatrul Tineretului : „De n-ar fi iubirile..." de Dorel Dorian

Data premierei : 28 aprilie 1962. Regia : Radu Penciulescu. Decoruri, costume : Adriana Leonescu. Distribuția : Marcel Anghelescu (Petre Teiu) ; Constantin Codrescu (Radu Andone) ; Eugenia Eftimie (Maria Andone) ; Leopoldina Bălănuță (Jana Mincu) ; Maria Comșa (Natalia Goran) ; Ioan Cosma (Ene Cristea) ; Nicolae Pomoje (Pandele Manu) ; Tudorel Popa (Valentin Horia) ; Tatiana Popa (Floricel) ; Mihai Dogaru (Un tînăr) ; Natalia Lefescu (O fată) ; Virgil Marsellos (Alt tînăr) ; Vasile Gheorghiu (Un student) ; Marin Moraru (Alt student) ; Ion Popescu (Un maistru bătrin) ; Ion Gheorghe (Un tînăr cu ochelari) ; Constantin Cristescu (Un vecin de apartament) ; Ileana Cirstea (O studentă).



Nicolae Pomoje (Pandele Manu) şi Leopoldina Bălănuţă (Jana Mincu) unor formule melodramatice de o vetustă teatralitate, cărora regizorii să le ataşeze pe scenă lumini adecvate, apoteotice. Dorian porneşte de la o întîmplare prin nimic neobişnuită — moartea tinerei Jana Mincu — spre a dovedi că sacrificiul ei putea fi evitat dacă inginerul Andone ar fi pus grija faţă de om deasupra orgoliului, a ambiţiei sale de afirmare cu orice preţ, în pofida realităţii obiective, împotriva raţiunii.

O situaţie foarte verosimilă de la o sondă petroliferă a cărei presiune creşte neîncetat, ameninţînd cu explozia, capătă în piesă funcţie de simbol dramatic. O dată cu agravarea condiţiei obiective de la locul de muncă se declanşează în eroi reacţii care le pun la încercare caracterul, concepţia de viaţă, structura interioară. Faptul acesta nu întîrzie de altfel să-i şi angajeze în conflict. Purtător al unei concepţii individualiste — rod al unei educaţii făcute de o mamă rămasă la un orizont de viaţă mic-burghez şi îmbibat de „crezul“ trufaş al unui unchi pentru care totul trebuia făcut numai pentru sine şi numai prin sine —, inginerul Andone nu poate ajunge la raporturi sănătoase cu oamenii din jurul său, ba contribuie chiar la agravarea situaţiei în aceste raporturi. Presiunea din sondă condiţionează însă declanşarea crizei interioare a eroului nostru central. Şi această condiţionare — presiunea sondei — presiunea conştiinţei — e urmărită pas cu pas de autor într-o situare contrapunctică: cu fiecare nouă gradaţie în plus, atinsă de presiunea sondei, se atinge şi se depăşeşte cîte o nouă treaptă în dezvăluirea caracterelor personajelor din *De n-ar fi iubirile...*

Aceasta este structura piesei. În locul unui dramatism exterior, Dorel Dorian a preferat să meargă spre cel interior, rezultat din desfăşurarea faptelor şi din evoluţia eroilor, dar urmărit cu deosebire în felul în care acestea se repercutează în conştiinţa lor. Piesa devine astfel procesul unei conştiinţe întîrziate — a lui Andone —, dar angajează în acelaşi timp şi pe calea aceleiaşi consecvente urmăriri contrapunctice şi conştiinţele superioare ce determină linia evolutivă firească — transformarea în perspectivă — a eroului situat în focarul dezbaterii.

Colectivitatea în sînul căreia un om îşi trăieşte drama fluctuaţiilor caracterului ne este prezentată ca participînd atît la necazurile, cît şi la bucuriile lui, ajutîndu-l să găsească mai lesne calea, singura, pe care un om se poate realiza: interdependenţa noastră, a fiecăruia, de toţi.

Piesa se dezvoltă pe analiza unei conştiinţe şi pe confruntarea ei cu colectivitatea, în funcţie de un fapt oarecare de viaţă. Din aceasta decurge şi o anume preponderenţă pe care o capătă personajul Andone. El se confruntă şi se verifică în funcţie de replica dată de Jana Mincu, de Petre Teiu, de bătrînul muncitor Ene Cristea, — fiecare din ei avînd concepţii înaintate, o conştiinţă înaltă, o fermitate a acţiunilor. Este împiedicat să se desăvîrşească de alte personaje, ca de pildă: Natalia Goran — simbol al oportunismului mic-burghez; mama lui, profesoara Maria Andone — expresie a unei concepţii anacronice de viaţă; într-o bună măsură, inginerul Valentin Horia — un blazat şi un dezorientat care pe undeva mai poate năzui — deşi foarte incert şi confuz — la o schimbare a propriei lui existenţe.

Procesul de construire, de demonstrare a cazului Andone în faţa opiniei publice, luată ca martoră şi implicată cumva în piesă, a fost urmărit de autor pe mai multe planuri: problema contradicţiei dintre ambiţie şi răspunderea faţă de om privită în raporturile Radu Andone-Jana Mincu; a dorinţei de afirmare individualistă amplificată de înrîurirea oportunismului în relaţia Radu Andone-Natalia Goran; pe planul înrîuririi exercitate de o concepţie de viaţă depăşită, în relaţia Radu Andone-Maria Andone.

Relațiile dramatice dintre aceste personaje demonstrează pînă la urmă că autoanalizarea conștiinței și confruntarea ei cu mediul, cu tovarășii de muncă, este o necesitate vitală în condițiile vieții noastre, că atunci cînd întîrzii să faci acest lucru colectivitatea intervine, întotdeauna, oportun.

Dacă Andone este personajul de care se leagă aproape întreaga desfășurare a conflictului (construit oarecum simetric, prezentînd într-un paralelism evident și riguros faptele săvîrșite și reflectarea lor în conștiința personajului), celelalte personaje determinante pentru evoluția lui Andone sînt înfățișate, pe trepte diferite, într-un stadiu de evoluție superior. Ele au menirea să-i slujească, fiecare în felul lui, drept pildă.

Jana Mincu, tînăra care întruchipează romantismul, eroismul modest, lipsit de emfază, al celei mai tinere generații de constructori ai socialismului, este o armonioasă îmbinare de calități, a căror dezvoltare nici n-ar fi putut avea loc decît în climatul nou al oamenilor eliberați de prejudecăți și servituți sociale. Ea exprimă etica omului cu orizontul larg deschis spre propria lui desăvîrșire. În piesă, Jana Mincu este principala replică dată lui Andone și constituie de fapt nervul motor al procesului lui de conștiință. Tot ce se întîmplă în *De n-ar fi iubirile...* și tot ceea ce, cu sau fără voia lui, inginerul Andone trebuie să înfrunte este strîns legat de existența Janei Mincu, de exemplul ei uman.

În același timp, Jana Mincu aduce în dramaturgia noastră datele ultimei observații scriitoricești asupra unui tip de eroină, de loc livresc, sintetizînd modelele din viață întîlnite pe șantiere, în posturi de mai mare sau mai mică răspundere. Ea este una dintre eroinele care nu-și caută gloria prin originalitate și nici originalitatea pentru glorie, care nu fac din modestia lor o calitate ce trebuie trîmbițată. Ea devine prin aceasta expresia modestiei înțeleasă ca o condiție intrinsecă a manifestării omului nostru nou.

Jana Mincu întrunește trăsăturile de caracter — gingășie și hotărîre, puritate și luciditate, candoare și vigilență — care fac mîndria celor mai mulți dintre tinerii noștri.

Alături de ea, cu un rol preponderent, stă comunistul Petre Teiu. Autorul ne oferă posibilitatea de a-l urmări cu interes în explorarea luminată a meandrelor conștiinței, ne ajută să ajungem la acea idee pe care autorii de piese schematice au sacrificat-o de mult, și anume că oamenii nu sînt niște blocuri monolite, ci alcătuiri foarte diferite, în fiecare existînd mai la suprafață sau mai în adînc cîte o mai mică sau mai mare sursă de autodepășire ce trebuie descoperită și pusă în valoare. Teiu ni se înfățișează însă mai sărac în date caracterologice. Nu atît cantitativ, cît mai ales pe planul acelor trăsături și date de caracter ce se cer neapărat reliefate pentru a face convingătoare poziția și rolul lui în piesă, în relațiile lui cu Andone. Caracteristica de bază pe care autorul a vrut s-o dea eroului este laconismul. În conturarea lui, el a surprins elementele hotărîtoare pentru exprimarea personalității cuiva. Laconismul este de altfel condiția cerută de întreaga noastră societate de azi, condiția pusă de consumatorul de artă tuturor manifestărilor pe tărîmul ei. A fi laconic înseamnă a fi foarte expresiv și pregnant, înseamnă a putea să exprimi printr-o trăsătură un întreg univers de gînduri, o concepție. Pe această linie a expresiei laconice, Petre Teiu sugerează o mare umanitate. Putem citi în el toată căldura și participarea la o cauză care este nu numai a lui, ci a tuturor. Din păcate însă, în ciocnirile pe care le are cu Andone, el convinge prin argumente invocate din fondul larg al umanității lui, dar nu și printr-o prezență efectivă, organică, în conflict, în universul de probleme de viață în care se zbate Andone. De aceea, trăsăturile lui superioare de comunist se dezvăluie anevoie. O mai amplă adîncire a datelor lui

Teiu ar fi ridicat cu siguranță însăși valoarea confruntărilor lui cu Andone, ar fi sporit, desigur, forța revelatoare a piesei.

În aceeași ordine de idei, socotim că și pe planul mai general, al felului în care Dorel Dorian și-a desfășurat subtila lui sondare a conștiințelor, o anume înclinare spre discursivitate, spre explicații verbale, adeseori superflue și oarecum pe marginea acțiunii, a stînjenit normala ei desfășurare și a redus, poate, și din vibrația ei dramatică. Ni se pare că o seamă de momente *narate* se cereau și puteau fi materializate în acte dramatice propriu-zise. Altfel, povestite doar, unele date importante ale conflictului nu sînt pe deplin reținute de către spectator.

Pentru ideile în favoarea cărora pledează, ca și pentru noutatea ei, chiar cu acele lipsuri pe care le arătam mai sus, pentru țelul superior la care își propune să ajungă — a privi oamenii în raport cu fondul lor valoros pe care să-l stimulăm — piesa lui Dorian se impune; ea îmbogățește domeniul unei dramaturgii ce urmărește să cunoască omul în noua sa condiție de viață.

Dificila piesă *De n-ar fi iubirile...* s-a bucurat la București, pe scena Teatrului Tineretului, de o transpunere a cărei primă și esențială calitate a fost aderarea regizorului la pledoaria autorului și căutarea în consecință a mijloacelor celor mai adecvate pentru a valorifica textul. Regizorul Teatrului Tineretului Radu Penciulescu a privit piesa cu un ochi foarte lucid, a analizat-o și a procedat în spiritul ei la organizarea dezbaterii scenice. De aceea, etapele confruntării lui Radu Andone cu tovarășii săi au devenit trepte ale construirii caracterului său, și, o dată cu aceasta, ale conflictului dramatic însuși. Caracterul contrapunctic al argumentelor și contraargumentelor din text a căpătat la rampă o situare în prim plan a desfășurării așa-numite cotidiene, și în plan secund au apărut acele racursiuri exemplificatoare menite să dezvăluie sursele atitudinilor întîrziate, greșite ale lui Radu Andone. Înfățișarea cauzei și a efectului a lăsat spectatorului sarcina concluziilor, acesta fiind chemat ca judecător în procesul scenic din *De n-ar fi iubirile...* Din lucida și inteligenta expunere făcută de Radu Penciulescu au fost astfel evitate confuziile (posibile, așa cum ne-am dat seama

De la stînga la dreapta : **Eugenia Eftimie (Maria Andone), Constantin Codrescu (Radu Andone), Leopoldina Bălănuță (Jana Mincu), Nicolae Pomojc (Pandele Manu), Maria Comșa-Potra (Natalia Goran) și Ioan Cosma (Ene Cristea)**

la Teatrul de Stat din Sibiu — regia Sanda Tîlvan, unde planul al doilea a fost tratat în primul plan și invers, fără o ierarhie și o logică a faptelor și antecedentelor lor).

În spectacolul Teatrului Tineretului personajele nu s-au plimbat ca niște apariții singulare, ci ca factori solidar angajați într-o dezbatere în care unele aveau să învingă, iar altele să dispară în întunericul trecutului, căruia îi aparțineau. Publicul a ascultat cu interes și a participat la această dezbatere pe marginea cazului Andone.

Conceput pe o mare simplitate, pe o redare a cadrului scenic prin cîteva elemente strict necesare închegării acțiunii și atribuind scenei mai mult destinația unei tribune (în acest sens scenografa Adriana Leonescu s-a asociat întru totul gîndirii regizorale a spectacolului), spectacolul Teatrului Tineretului confirmă de fapt calitatea lucrării dramatice a lui Dorian și totodată deosebitele daruri artistice ale colectivului care a realizat-o.

Munca regizorală dusă cu actorii a avut darul de a ridica în bună măsură participarea acestora la deslușirea și reprezentarea acestui text pe scenă. Desigur, interpreții au izbutit să se autodepășească prin însuși faptul participării active la experimentul scenic valoros, încercat de Penciulescu, pe textul, experiment dramatic și el, al lui Dorel Dorian. Fiecare însă dintre actorii chemați a realizat o creație condiționată uneori de gradul de familiarizare cu un asemenea teatru și cu propriile sale aptitudini pentru acesta.

Din nou covîrșitor de sinceră și plină de participare, de expresivitate pilduitoare în gest ca și în vorbă, cu o forță de portretizare care sugerează dintr-o linie întregul profil, Leopoldina Bălănuță a făcut din Jana Mincu o eroină, exemplu de modestie și abnegație. Maturitatea mijloacelor ei artistice împreună cu candoarea apariției scenice conferă interpretei o personalitate nu prea des întîlnită. Marcel Anghelescu este un actor prea mare ca să poată rămîne la o simplă schiță a unui personaj. El ne-a sugerat ce poate și ce trebuie să fie Petre Teiu într-o asemenea confruntare dramatică. Iar pentru Constantin Codrescu, Radu Andone a însemnat propriul său examen de depășire actoricească. Rolul acesta l-a condus spre sobrietate și profunzime și i-a deschis poate calea unei mai depline autocunoașteri. De aceea el a fost, aș putea spune, neașteptat.

O participare discretă și plină de măiestrie a avut Eugenia Eftimie în rolul Mariei Andone, folosind mijloace actoricești de sugestie, fără nici o tendință de îngroșare. Maria Comșa-Potra (Natalia) s-a ferit să accentueze prin grotesc trăsăturile oportuniste ale personajului, ceea ce ar fi fost poate un avantaj pentru interpretă, dar un dezavantaj pentru rol. Cu mai puțină crispare în atitudini, actrița va putea pe viitor să imprime personajului și dezinvoltura cerută de structura acestuia.

Dezinvoltură a dovedit, în schimb, Tudorel Popa, aducîndu-ne pe scenă personajul atît de echivoc al inginerului Valentin Horia, pe care interpretul ne-a ajutat să-l cunoaștem fără echivoc. I. Cosma a avut dificila sarcină de a reda chipul unui muncitor cu o înaltă conștiință profesională; intervențiile lui în conflict sînt determinate de această calitate, pe care trebuie să și-o afirme, și care, de fapt, este sinteza multor trăsături de caracter. Și interpretul ne-a convins că, dincolo de replicile sale în discuție, Ene Cristea exprimă o profundă conștiință și neprețuite calități de om și comunist. N. Pomoje a fost sensibil și expresiv în relevarea unui tînăr romantic, care nu-și afișează sentimentele cu retorism, ci cu luciditate și puritate.

*Mircea Alexandrescu*

# IMAGINEA GROTESCĂ A VECHIULUI IN CONŞTIINŢĂ

## COSTACHE ŞI VIAŢA INTERIOARĂ de Paul Everac pe trei scene *:

- **TEATRUL NAŢIONAL „VASILE ALECSANDRI“**
- **TEATRUL „LUCIA STURDZA BULANDRA“**
- **TEATRUL DE STAT DIN SIBIU**

Preocuparea evidentă a dramaturgului Paul Everac pentru transformarea conştiinţei oamenilor o dată cu evoluţia generală a societăţii noastre socialiste capătă în *Costache şi viaţa interioară* o rezolvare inedită. În această „dramă şi comedie“ — după indicaţia autorului — se ciocnesc două lumi, dar nu revendicîndu-şi una aspectele dramatice şi alta cele comice, ci — într-o subtilă interferenţă a planurilor de viaţă, luminate de reflectorul conştiinţei înaintate — se dă lupta dintre două concepţii despre viaţă. Denunţarea rămăşiţelor mic-burgheze din gîndire, demascarea vechiului în manifestările etice, situarea falselor valori şi sentimente în focarul concentric şi implacabil denunţător al satirei îşi află aici o tratare originală, deschizînd drum către forme dramatice vădit noi pentru redarea unui conţinut înaintat de idei. Insolita alăturare a măgarului Costache la desfăşurarea „vieţii interioare“ a soţilor Mălureanu sancţionează, începînd cu titlul, o categorie specific mic-burgheză de manifestări umane.

Comedie de idei, noua piesă a lui Everac este, în primul rînd, o lucrare programatică. Autorul critică poziţia individualistă mic-burgheză de izolare a individului faţă de colectiv, egocentrismul, cu lamentabilul său cortegiu de justificări meschine, romanţiozitatea ieftină şi găunoasă, dezvăluind ridicolul, desuetudinea lor, în lumea morală tonică a colectivităţii socialiste. Cazul soţilor Mălureanu — destoinicul şi gravul inginer Romulus şi inimoasa, romanţioasa învăţătoare Filica —, care se simt singuri şi izolaţi la Hidrocentrala Runcu III, neizbutind să realizeze nici un contact sufletesc cu puţinii tovarăşi din micul lor colectiv de muncă (şi nici măcar între ei doi), se ridică la nivelul unei dezbateri generalizatoare asupra raporturilor dintre individ şi societate. Aşadar, neaderenţa totală la viaţa şi preocupările colectivului, arborarea aşa-ziselor „trăiri interioare“ punctate de nostalgii sterile sînt împinse aici, prin colocviile paralele ale celor doi eroi cu urechiatul Costache, între granițele șarjei grotești. De ce oare se confesează oamenii? Firește, în așteptarea unui răspuns din partea interlocutorului, a unui sfat, a unui ajutor. În piesa lui Everac însă, măcinînd la nesfîrșit la moara tînguielilor și văicărelilor sterile, cei doi eroi vorbesc numai cu ei înșiși și din cînd în cînd cu un necuvîntător. Prezența patrupedă exprimă cu forță plastică și semnificații de fabulă valoarea reală a acestor atitudini retrograde de esență burgheză ale eului, ajutînd la delimitarea și precizarea manifestărilor incriminate de autor. Neîndoios, scriitorul a pornit de la faptul că cei doi eroi, Romulus și Filica, au un fond moral bun, frămîntări întemeiate și reale. Supărarea Filicăi pentru lipsa ei forțată de activitate (o dată cu terminarea șantierului și plecarea muncitorilor, a dispărut școala), plictiseala ei zilnică, iritarea lui Romulus față de pretențiile ei juste dar imposibil de satisfăcut, neconcordanța caracterelor lor sînt probleme ce pot constitui adevărate surse dramatice. Dar totodată e limpede că ironia scriitorului se îndreaptă asupra felului în care înțeleg eroii să-și rezolve problemele, asupra complacerii în solitudine și autoînduioșare. Proporțiile catastrofice pe care Filica le dă dramei ei, împingînd-o pînă la sinucidere, se arată în realitate ridicole. Fiindcă „drama“ se poate rezolva prin voința și hotărîrea colectivului uman. Într-adevăr, cum reușesc cei doi eroi să spargă zidul „chinurilor“ interioare și să dea o rezolvare frămîntărilor reale care-i preocupă? Cînd, descotorosindu-se de coada asinului confesor, se adresează interlocutorului adevărat, oamenilor. Acești oameni sînt, în piesa lui Everac, Coman Boțogan și tovarășii

---

* Teatrul Naţional ,,Vasile Alecsandri“ — Iaşi
Data premierei : 9 aprilie 1962. Regia şi scenografia : Mircea Marosin. Distribuţia : Const. Dinulescu (Romulus Mălureanu) ; Dorin Varga (Remus Mălureanu) ; Saul Taişler (Coman Boţogan) : Virgiliu Costin (Nicolae Vătui) ; Adrian Tuca (Silviu Totea) ; George Macovei (Aurel Dobrică) ; Adina Popa (Felicia Mălureanu) ; Virginia Carabin-Raiciu (Paulina Orzaru) ; Margareta Pogonat (Măriuca Sas) ; Aurora Ardeleanu (Victoria Dobrică).

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“
Data premierei : 22 aprilie 1962. Regia : Ion Olteanu. Decoruri : Teodor Constantinescu. Costume : Liviu Ciulei. Distribuţia : Octavian Cotescu (Romulus Mălureanu) ; Mircea Albulescu (Remus Mălureanu) . Mihai Mereuţă (Coman Boţogan) ; Misail Chiriţă şi Gheorghe Novac (Nicolae Vătui) ; Dan Damian (Silviu Totea) ; Paul Sava şi Sorin Balaban (Aurel Dobrică) ; Lucia Mara şi Aurelia Sorescu (Felicia Mălureanu) ; Nastasia Şova (Paulina Orzaru) ; Maria Marsellos (Măriuca Sas) ; Lucia Cristian (Victoria Dobrică).

Teatrul de Stat din Sibiu
Data premierei : 9 iunie 1962. Regia : Emil Mandric. Decoruri : Erwin Kuttler. Costume : Olga Muţiu. Distribuţia : Ovidiu Stoichiţă (Romulus Mălureanu) ; Sebastian Papaiani (Remus Mălureanu) ; Teodor Portărescu (Coman Boţogan) ; Paul Lavric (Nicolae Vătui) ; Constantin Stănescu (Silviu Totea) ; Mircea Hîndoreanu (Aurel Dobrică) ; Angela Albani (Felicia Mălureanu) ; Livia Baba (Paulina Orzaru) ; Lucia Ştefănescu (Măriuca Sas) ; Eugenia Barcan (Victoria Dobrică).

**Mircea Albulescu (Remus Mălureanu) și Mihai Mereuță (Coman Boțogan) — Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“**

Lucia Mara (Felicia Mălureanu) şi Octavian Cotescu (Romulus Mălureanu) — Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" săi. Este nou din punct de vedere dramaturgic modul în care aceștia luptă pentru alungarea lui Costache din viața interioară a soților Mălureanu și a altora, pentru înlocuirea „lui“ cu relații umane, singurele în măsură să rezolve problemele intime ale eroilor, să le confere un univers moral bogat, creator. Boțogan pledează pentru frumusețea vieții socialiste, pentru o etică comunistă complexă ; el întîmpină cele mai abstracte probleme filozofice simplu, muncitorește, cu umor, cu o superioritate morală specifică, hrănită de încrederea în oameni și în posibilitatea transformării lor. Pasiunea aceasta cu care Boțogan luptă pentru înscăunarea relațiilor socialiste în unitatea energetică Runcu III — moleculă a uriașei construcții a socialismului — îi dă trăsături calitativ noi în peisajul dramaturgiei noastre. Din păcate însă, eroul nostru se relevă mai mult în acțiuni orale decît în acțiune ca atare, după cum, neintegrîndu-se suficient în conflictul piesei — și autorul simțind aceasta —, este pus uneori într-o situație artificială și melodramatică (boala copilului), care nu contribuie la conturarea caracterului, ci dimpotrivă, strică...

La zugrăvirea contrastului de atitudine față de însingurarea „intelectualilor“ — familia Mălureanu (celor doi li se adaugă înfumurarea găunoasă și aerele sportivului văr bucureștean) — contribuie schițarea mai mult sau mai puțin fugară și a altor tipuri care, adunate laolaltă, constituie peisajul uman tonic al micii colectivități de la Runcu III. De pildă, înțelepciunea bogată în tîlcuri agitatorice a lui Vătui, noblețea sufletească și demnitatea lucidă ale Paulinei Orzaru, emoționanta capacitate a fostului văcar Totea de a trăi „la nivel mondial“ etc. (În paranteză fie spus, în polemica de subtext a autorului cu literatura burgheză a izolării omului și a incognoscibilității esenței umane, figura lui Vătui opune cu mare forță sugestivă omului *singur* din metropola capitalistă pe omul geograficește izolat, dar care, legat prin mii de fire de colectivul lui socialist, se află în comunicare sufletească cu întreaga omenire luptătoare.)

Bogăția de idei din *Costache și viața interioară* nu se traduce însă întotdeauna în imagini puternice, corespunzătoare intențiilor programatice. Dacă polemica cu tot ce reprezintă Costache este realizată cu ironie incisivă și în situații relevante, dacă se desenează limpede noutatea climatului etic în care se desfășoară acțiunea, alte laturi ale acțiunii rămîn nerezolvate sau încheiate artificios, fără relief. Fiindcă conflictului principal, nou în esența lui, i se adaugă în subsidiar multe linii tangente, însă neaderente lui — de pildă descrierea aventurilor amoroase ale sportivului, episodul Victorița și altele, care încarcă țesătura dramatică a lucrării. Alături de unele portrete dramatice izbutite, alte personaje par aduse în scenă doar cu funcția de argumente în demonstrația unor idei și nu ajung la stadiul de caractere care să se dezvolte în acțiune (Dobrică, chiar Totea, Măriuca etc.). De asemenea, finalul, actul rezolvărilor, scade în tensiune dramatică, căpătînd un aer oarecum concluziv, didactic. Acest aspect didactic al finalului poartă în sine riscul de a fi socotit drept o rezolvare definitivă la care s-a ajuns cu ușurință, și deci, în substanța ei, idilică.

Valoroasă prin noutatea conflictului și dezbaterea de idei la care invită, noua piesă a lui Everac a stîrnit — în mod firesc — discuții. Piesa a apărut pe afișul Naționalului ieșean și al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra“ aproape în același timp. La Iași, unde a avut loc premiera pe țară, *Costache și viața interioară* a marcat debutul regizoral al pictorului scenograf Mircea Marosin. Subordonînd de astă dată viziunea plastică și paleta culorii concepției regizorale și demonstrației de idei, Mircea Marosin a prezentat un spectacol cu deosebite virtuți experimentale. Se observă în scenă multe căutări și gînduri regizorale, menite să dea o tentă acidă textului. În colocviul cu Costache, interpretul lui Romulus este pus în situații accentuat ridicole (măgarul îi rumegă ochelarii, îi mestecă haina) ; Filica fuge să se sinucidă sărind într-un picior (pierduse un pantof) ; cuceritorul sportiv debitîndu-și declarația de amor dialoghează cu imaginea iubitei reflectată în apa lacului. De asemenea, abundă idei și pe linia relevării „dramei“ din „comedie“. Discuțiile imaginare ale lui Vătui cu prietenii de pe alte meridiane se asociază cu imaginea proiectată a globului, contactul sufletesc al Paulinei Orzaru cu Filica este subliniat printr-un joc ostentativ al mîinilor ; după alungarea lui Costache din scenă, în locul proiecției lui pe zidul alb apar umbre de oameni sugerînd mulțimile...

În ciuda acestor metafore scenice, spectacolul Teatrului Național „Vasile Alecsandri“ nu poate fi considerat întru totul o reușită, fiindcă intențiile regizorale — și dinadins le-am enumerat — au rămas la suprafața acestor exprimări, negăsindu-și o corespondență deplină în interpretarea actorilor. Caracterele dra-

De la stînga la dreapta : **Const. Dinulescu (Romulus Mălureanu), Adina Popa (Felicia Mălureanu) și Dorin Varga (Remus Mălureanu) — Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași**

matice n-au dobîndit relief, partenerii n-au izbutit să creeze punți de legătură între ei, din care pricini ideile s-au pierdut și nu au ajuns la spectatori. Multe dintre semnificațiile adînci ale piesei s-au pierdut și din pricina scăzutei interpretări a rolului lui Boțogan. Interpretul, Saul Taișler, n-a izbutit să aducă în scenă datele umane ale acestui erou înaintat, înlocuindu-le cu o ținută moralizatoare, rigidă, sau cu aerul necăjit al unui om ce se consumă din pricina unor necazuri mărunte. Lipsit de forța ideilor combative, spectacolul a fost lipsit pe alocuri și de sursele scenice ale atacului satiric. Interpreta Filicăi, Adina Popa, n-a înțeles poziția scriitorului față de personajul respectiv, și, ca și mulți alți tineri actori temători de ridicol în scenă, a împins evoluția personajului pe o linie obișnuit melodramatică — adică exact contrariul a ceea ce ar fi trebuit să facă. În celelalte roluri, interpretările au fost mai mult sau mai puțin mulțumitoare, dar fără strălucire. Constantin Dinulescu (Romulus Mălureanu) a izbutit să dea real contur scenic personajului, dar n-a luminat pe deplin sensul ideologic al rolului (poate și din pricina unui ajutor prea slab din partea partenerilor). Dorin Varga-Iuster (Remus Mălureanu) s-a străduit în chip vădit să imprime sens satiric personajului și s-a impus în centrul scenei mai mult decît îi îngăduia rolul. Cu multă poezie a rezolvat finalul, ajutat fiind și de Margareta Pogonat (Măriuca), care a creionat cu multă personalitate acest personaj episodic.

Pe scena Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra", *Costache și viața interioară* s-a valorificat în cea mai mare măsură prin interpretarea nuanțată a actorilor. Preocuparea regizorului Ion Olteanu (ca și a asistentului său de regie Paul Sava) s-a îndreptat cu bune rezultate către relevarea caracterelor scenice și complexa caracterizare a eroilor.

În spectacolul bucureștean s-a remarcat ca o creație deosebită interpretarea lui Octavian Cotescu, care, în rolul inginerului Mălureanu, a dovedit o nouă fațetă a talentului său. Demonstrînd o subtilă înțelegere a specificului caracterului respectiv, a „structurii" lui și optînd pentru o poziție critică față de el,

**Ovidiu Stoichiță (Romulus Mălureanu) — Teatrul de Stat din Sibiu**

Octavian Cotescu a realizat o admirabilă compoziție actoricească, cu mijloace simple, laconice. El a înțeles exact comicul ce-l degajă personajul, izbutind să trezească ironia publicului la adresa izolării caraghioase și a gravității țepene a inginerului, aducînd totodată în scenă complexitatea lui, evoluția sa nuanțată.

O reușită în munca sa actoricească a repurtat și Mihai Mereuță (Coman Boțogan), care s-a impus în scenă în centrul atenției, exprimînd umorul plin de înțelepciune, bunul-simț popular, cunoașterea oamenilor și dragostea exigentă față de ei — totul grefat pe un fond de mare și generoasă frumusețe omenească. Plină de vervă a fost și interpretarea lui Mircea Albulescu (Remus Mălureanu), care, dincolo de reușita sa pe linia satirică a rolului, a izbutit să transmită și emoția sensibilei transformări a sportivului. Lucia Maria, în cel de-al doilea personaj al cuplului legat de Costache, a adus multă sensibilitate și gingășie în redarea frămîntărilor eroinei. S-a împiedicat însă în fața poziției critice față de rol (iarăși teama de ridicol), pierzînd unele din valențele și intențiile satirice ale piesei. La crearea atmosferei tonice specifice colectivului de la Runcu III au contribuit Nastasia Șova (Paulina Orzaru), cu simplitate și profunzime, Dan Damian (Silviu Totea), expresiv în laconismul său, Paul Sava (Dobrică), discret în șarja comică, mai puțin Chiriță Misail (Vătui), care a jucat cam emfatic, și Maria Marsellos (Măriuca), falsă în mimarea candoarei.

Cadrul plastic — realizat la București de Todi Constantinescu și la Iași de Mircea Marosin (în dubla sa funcție de regizor și scenograf) — a avut un rol neutru, în general fidel indicațiilor autorului, dar fără o corespunzătoare adresă satirică.

*Costache și viața interioară* a apărut în premieră și pe scena Teatrului de Stat din Sibiu, afirmînd în primul rînd un debut regizoral care a depășit stadiul promisiunilor : Emil Mandric, directorul de scenă al spectacolului sibian, a condus cu atenție pentru amănuntul scenic textul lui Everac și cu evidenta preocupare de a transmite sălii sensul polemic al comediei. Regia a facilitat publicului înțelegerea metaforei satirice, introducînd un comentariu de prolog, ajutat cu plasticitate de folosirea unui mic teatru de păpuși : Romulus și Filica, metamorfozați cu vervă caricaturală în arătări de lemn și mucava, dialoghează cu un măgăruș. Cu el discută în spectacol și actorii ce interpretează pe cei doi eroi, exprimînd caracterul de fadă plăsmuire a imaginației și de consumare sterilă a frămîntărilor lor interioare ; prin aceasta, prezența lui Costache este împinsă direct spre simbol, ea impunîndu-se în primul rînd ca idee dramatică în spectacol și nu atît ca personaj în piesă. Regia a avut o poziție activă față de text, renunțînd la finalul idilizant și la reapariția lui Costache — precum am văzut confuză —, în spectacolul sibian finalul căpătînd un vădit sens optimist și de perspectivă reconfortantă a transformării eroilor și nu cel de rezolvare idilică efectivă. Bogat în sensuri simbolice s-a arătat și decorul (Erwin Kuttler), sugestiv și funcțional, poate însă cu unele idei de prisos, ca de pildă proiecțiile, cu totul în afara stilului spectacolului, și panourile negre, ale căror intenții rămîn pînă la urmă ascunse spectatorilor. Eforturile colectivului de interpreți au tins în general către relevarea sensurilor textului, însă nu au fost totdeauna însoțite și de corespunzătoare rezultate actoricești. Ovidiu Stoichiță (Romulus Mălureanu) și Teodor Portărescu (Coman Boțogan) s-au impus în centrul spectacolului, realizînd prin schimbul lor de replici confruntarea a două atitudini față de viață, însă aducînd mai puțin trăsăturile specifice caracterelor respective. S-au remarcat din distribuție Constantin Stănescu (Silviu Totea), Livia Baba (Paulina Orzaru), Mircea Hîndoreanu (Dobrică) și Sebastian Papaiani (Remus Mălureanu), acesta din urmă mai ales în primele două acte, fiindcă în final nu a realizat convingător transformarea eroului.

Diferitele modalități de expresie care au dat viață scenică piesei lui Everac au demonstrat varietatea mijloacelor regizorale în abordarea comediei de idei, temă susceptibilă unor dezbateri care ar putea fi utile dezvoltării teatrului și dramaturgiei noastre. De pildă, spectacolul ieșean demonstrează că efortul și gîndirea regizorală își pierd din eficiență dacă sînt cheltuite în afara actorilor, fiindcă arsenalul tehnic nu poate înlocui niciodată mișcarea vie a gîndurilor și sentimentelor ; iar dacă spectacolul de pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra“, cu interpretări actoricești remarcabile, nu are totuși suficientă virulență satirică, aceasta s-a întîmplat fiindcă gîndirea regizorală nu s-a manifestat destul de activ față de textul dramatic, preluîndu-i în scenă și slăbiciunile, dincolo de virtuți ; spectacolul din Sibiu, pe de altă parte, atestînd această poziție creatoare față de text, confirmă o dată mai mult necesitatea unei profunde munci cu actorul, pentru deplina izbîndire a unui spectacol.

Ca orice comedie de idei nouă în esența ei și distrugătoare de vechi canoane ale situațiilor hazlii în sine, piesa lui Everac a prezentat serioase dificultăți interpreților ei, care n-au înțeles totdeauna sursele satirei și direcția săgeților ei. Și dacă unii actori — ca Octavian Cotescu sau Mihai Mereuță — au realizat în spectacol adevărate portrete dramatice demne de reținut prin noutatea mijloacelor actoricești abordate în relevarea unor date etice noi, alții n-au izbutit să-și aducă aportul la realizarea „șarjei tovărășești“ împotriva spiritului mic-burghez, care constituie o sursă esențială a comicului din piesă.

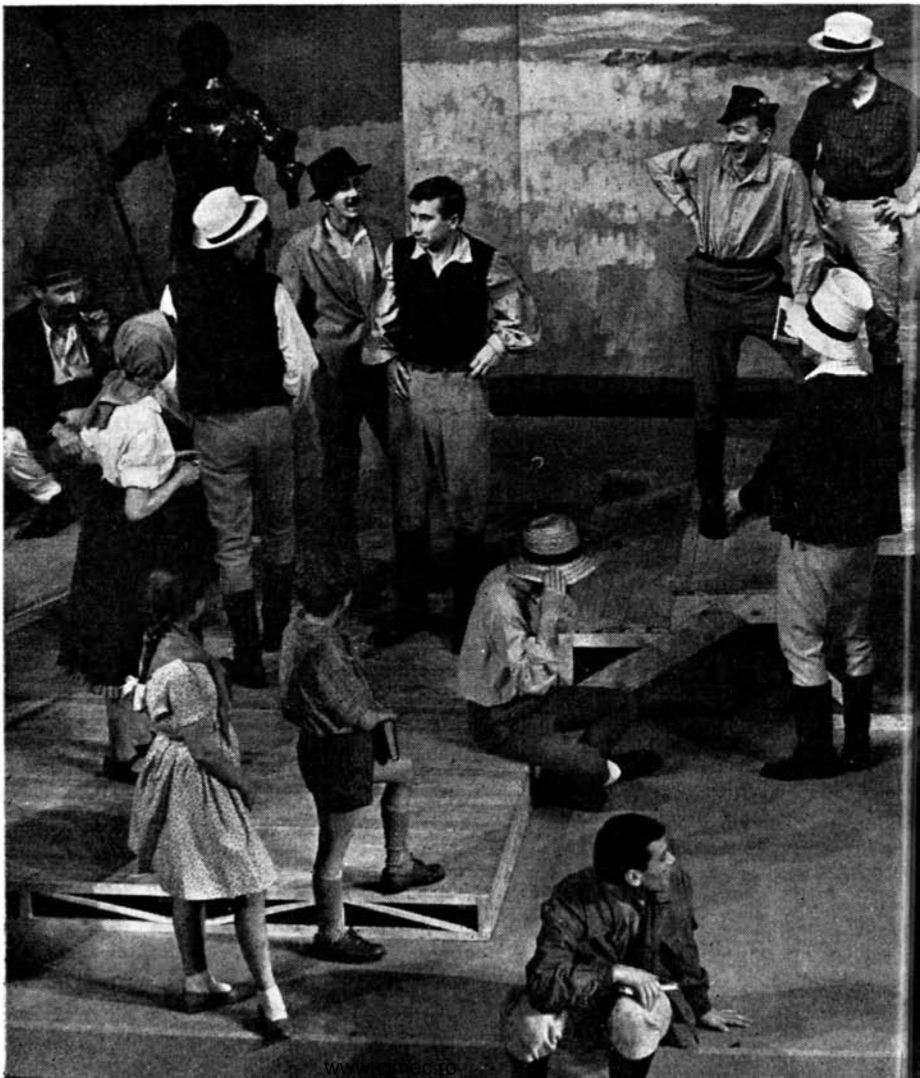
Așadar, *Costache și viața interioară* a constituit un examen serios pentru colectivele respective, la care judecata de valoare trebuie în primul rînd să țină seamă de meritul spectacolelor de a fi experimentat și dat trăire scenică unor noi și valoroase tendințe din dramaturgia noastră.

*Mira Iosif*

# Comedia populară

## ȘI NOILE EI MIJLOACE DE EXPRESIE

**NUNTĂ LA CASTEL de Sütö András la Teatrul de Comedie***



E de nedespărțit activitatea prozatorului Sütö András de aceea a dramaturgului afirmat cu mulți ani în urmă cu *Mireasa desculță*. Deosebit de plastică e succinta caracterizare pe care Geo Bogza o face autorului în caietul-program. Referindu-se la lecturile sale din Sütö, Bogza spune: „În mai puține minute decît sînt necesare ca să fumezi o țigară, el schița cîteva portrete, crea un conflict și scotea din el — cu valabilitate artistică — morala folositoare construirii socialismului".

Într-adevăr, un umor dens, mustos, o cunoaștere perfectă a eroului desenat parcă pe loc, la prima vedere, dau autenticitate scrisului lui Sütö, forță de convingere izvorîtă dintr-o cunoaștere vie, bogată, a satului, a țăranului, care îi este totdeauna dramaturgului familiar și drag.

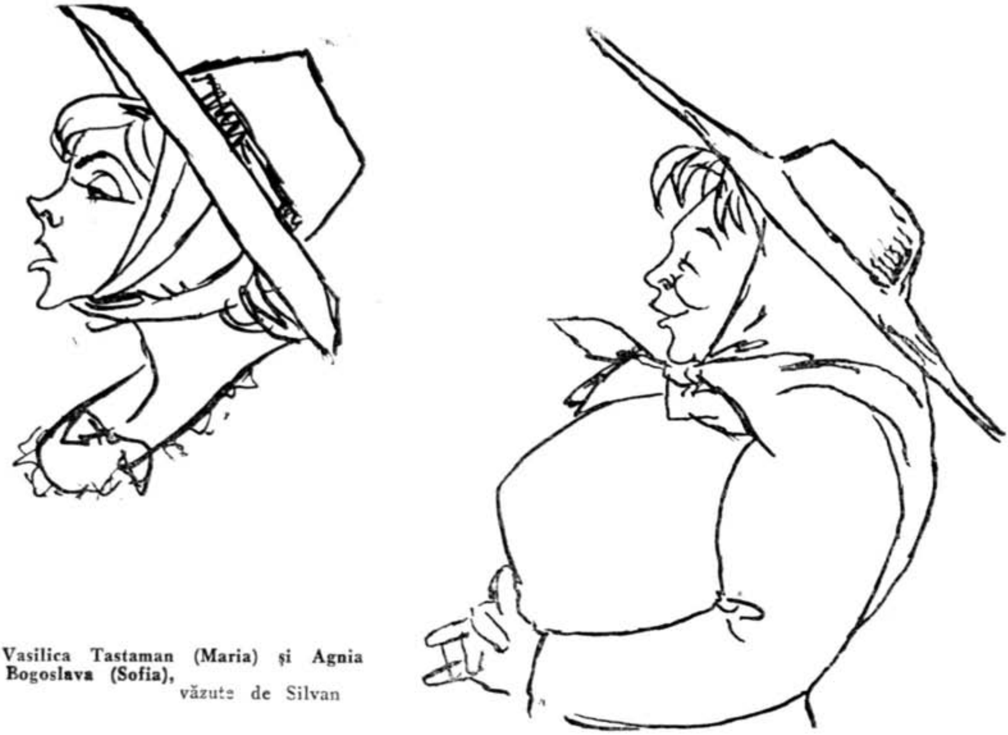
*Nuntă la castel* e o comedie-vodevil despre viața și munca unor țărani colectiviști. Două colective vecine sînt conduse de către doi frați stăpîniți de concepții opuse. Anton Mădăraș întrevede viitorul (ca și fericirea) fărîmițat în „bani mărunți", obținut pe calea rezolvării problemelor de „prima oră", lipsit de perspectiva și viziunea unui conducător, dominat de „geniul" de mic afacerist, de mentalitatea de „țîrcovnic financiar" a contabilului său. În persoana contabilului Golovics, Sütö a surprins chintesența hipertrofiată, vehementă, ofensivă, a tarelor lui Anton Mădăraș („...prin gura ta, Golovics vorbește", îi spune Mihai); contabilul îmbină smerenia mireană cu ipocrizia, își maschează reaua credință în „haine legale", strecurînd insinuări și calomnii. Influența lui Golovics e atît de vădită încît, de pildă, președintele Anton încuviințează pînă și creșterea... cobailor în loc de întărirea șeptelului. Mihai Mădăraș, dimpotrivă, e un președinte de colectivă al zilelor noastre și mai ales al celor de mîine; e „prieten" cu dialectica, vede în perspectivă, e un conducător de instituție socialistă care muncește creator, care are „ochiul viitorului".

În esență, sîntem — mi se pare — în fața unui sigur erou: Mădăraș, dar a unui erou cu două fețe — Anton și Mihai —, un Ianus în care se luptă vechiul cu noul, în care noul biruie în luptă, în care aspectele legate de formă rămîn în urma conținutului înaintat, în care rămășițele mic-burgheze, egoiste, meschine se tîrîie ca o coadă de păun în urma vieții. În această ipostază văzuți, eroii lui Sütö depășesc liniile formale ale fabulei, pentru a pătrunde simbolic în domeniul subtil al proceselor de conștiință. Și această dedublare a personajului, confruntarea lui (ascunsă) cu el însuși mi se pare vrednică

Scenă din actul I

---

* Data premierei: 24 aprilie 1962. Regia: Lucian Giurchescu. Decoruri, costume: Dan Nemțeanu. Distribuția: Șt. Ciubotărașu (Anton Mădăraș); N. Gărdescu (Golovics Péter); Vasilica Tastaman Jenei (Maria); Nineta Gusti (Ana); N. Gh. Mazilu (Gliga); D. Chesa (Laji); Al. Lungu (Ignat); Agnia Bogoslava (Sofia); Costel Constantinescu (Mihai Mădăraș); Gh. Dinică (Bologa); D. Rucăreanu (Demeter Jóska); Mircea Mușatescu (Un ziarist); N. Turcu, Marius Rolea, E. Casian, Puica Stănescu, Consuela Roșu, Livia Hanuțiu și Zizi Petrescu (Colectiviști); Tatiana Georgescu, Orlando Varga, Ștefan Mateiaș, Cristina Atanasoaie (Pionieri).



**Vasilica Tastaman (Maria) şi Agnia Bogoslava (Sofia),**
văzute de Silvan

de reţinut printre mijloacele clasice, dar înnoite, ale comediei noastre. Victoria noului asupra prejudecăţilor de tot felul, asupra fariseismului, a limitelor în gîndire, realizată în *Nuntă la castel* prin chipul pozitiv al lui Mădăraş — Mihai — nu duce de aceea doar la unificarea celor două gospodării, în vederea întăririi lor, ci mai ales la întărirea concepţiei socialiste despre viaţă şi a conştiinţei socialiste a celorlalţi eroi — şi a spectatorilor...

Universul satului transilvănean îi e atît de familiar lui Sütö încît el desfăşoară parcă în faţa noastră o mică monografie de tipuri umane, viu şi dramatic exprimate prin replică. În afară de Anton şi Golovics, pomeniţi mai înainte, zugrăviţi cu măiestrie, cu mijloace diverse de investigaţie psihologică, umorul rămînînd întotdeauna nota dominantă, mai există în piesă o sumedenie de personaje episodice, surprinse în culori vii, autentice, toate folosind un limbaj pitoresc, neforţat, bogat în tîlc şi glumă. Mai puţin inspirat în această privinţă a fost din păcate autorul în crearea lui Mihai Mădăraş, aureolat uneori de un aer infailibil, uşor didacticist.

Rîsul e atotbiruitor în *Nuntă la castel.* Autorul — şi cu el eroii — are aerul că glumeşte aproape tot timpul, spunînd totuşi mari adevăruri, afirmînd noul şi relevînd optimismul, vitalitatea ţăranilor colectivişti. Uneori însă replica glumeaţă pare abuzivă, nu „avansează" totdeauna acţiunea, încarcă. Oarecum narativă în actul II, desfăşurarea acţiunii trenează, iar unele „fire", pornite interesant în primele scene, rămîn înnodate pînă la urmă. (Dragostea dintre Maria şi Ióşka nu e strîns legată dramatic de direcţia principală a piesei ; fluctuaţiile psihologice, reacţiile eroilor sînt întrucîtva superficial analizate ; unele quiproquo-uri, care ar fi animat şi mai mult acţiunea — cum ar fi întîmplarea cu ziaristul, ori farsa lui Ióşka şi a Mariei — sînt retrase destul de timid, îndată după ce au fost enunţate.)

Nu aceste — să le zicem — neajunsuri sînt însă caracteristice piesei. Valoarea ei e cuprinsă în marea idee contemporană de la care pleacă, în aceea că Sütö a ştiut să găsească modalitatea rîsului care afirmă, lovind în ceea ce e vechi şi perimat.

Nu putem încheia aceste consideraţii despre *Nuntă la castel* fără a releva calitatea deosebită a unei traduceri fluide, plastice, mustind de haz, semnată de Margareta şi V. Em. Galan.

Şt. Ciubotăraşu (Anton Mădăraş) şi N. Gărdescu ([illegible]

Lucian Giurchescu mărturisea într-un articol publicat în revista noastră că el a gîndit comedia ca un colocviu cu spectatorul, în care eroii „ca de la o tribună își vor exprima crezul, luînd ca martori pe cei din sală, pe cei care le pot da un sfat, îi pot aproba sau dezaproba".

Evident, tînărul regizor și-a cîștigat o personalitate artistică ușor de recunoscut : o familiaritate surprinzătoare cu elementele comicului, o tratare degajată a momentelor de haz, o viziune caricaturală promptă pentru a surprinde personajul din două-trei trăsături. Elementele de grotesc sînt abordate fără ostentație și sublinieri ieftine. Lucian Giurchescu are o anume candoare a comicului și neobositele sale căutări sînt legate nu de dorințe exhibiționiste, ci de setea de a da fiecărui moment vesel haina sa cea mai potrivită, mai directă, mai spontană.

*Nuntă la castel* e plin de asemenea momente concludente, și mai ales în legăturile cu sala, în ambianța de colocviu vesel ce se creează firesc cu spectatorii pe coordonatele unei comedii populare. Ca de obicei, Lucian Giurchescu a ținut să se debaraseze de clișee și locuri comune : în *Nuntă la castel* a respins ideea unei comedii „tradiționale țărănești", și deci utilizarea arsenalului scenic corespunzător, desuet, anacronic — de la ițari pînă la sfătoșenie. Viața nouă trepidantă, modernă — în concepția înaintată a cuvîntului — a țăranului colectivist presupune alte modalități scenice. Pe acestea le-a încercat regizorul : o comedie directă, simplă, presupunînd unitatea cu sala, sugerînd adeseori improvizația pe linia unei contemporane comedii dell'arte, rupînd stavilele unei reprezentații obișnuite. Pe această linie, Teatrul de Comedie se arată a fi statornic față de sine însuși, în munca de descoperire a celor mai eficiente mijloace de expresie scenică.

Ca date principale ale conflictului dramatic, Lucian Giurchescu a situat în prim plan confruntarea dintre cei doi frați. Credem însă că spectacolul ar fi sporit în acuitate dacă s-ar fi insistat mai mult și pe lupta lui Anton cu Golovics, de fapt lupta pentru propria sa emancipare.

Trebuie subliniat, în această ordine de idei, efortul creator făcut de Șt. Ciubotărașu pentru a-și defini personajul — Anton — pe coordonatele metaforei comice (care îl dezavantajează uneori față de „sacul prea plin de glume" al lui N. Gărdescu, interpretul lui Golovics), aducînd pe scenă cunoscuta sa comunicativitate sinceră, direct emoțională, capacitatea de a învălui gluma în haina unei adînci sensibilități.

Savurosul comic N. Gărdescu a împodobit rolul lui Golovics cu numeroase „găselnițe", cu o seamă de glume și poante, efecte și contraefecte de haz, jocuri pe pauze, mișcări etc. etc., toate stîrnind rîsul ; el a estompat însă oarecum prin acestea agresivitatea negativă a eroului.

Trebuie amintită reușita Ninetei Gusti în compunerea unui personaj nou în activitatea ei scenică, ca și sarcina grea a lui Costel Constantinescu (Mihai Mădăraș) de a împlini lipsurile textului, de care pomeneam mai sus. Cîțiva interpreți se cer de asemenea reținuți pentru compoziții valoroase : Agnia Bogoslava (Sofia) și-a compus copios personajul său episodic, impunîndu-l atenției prin mască, mișcare, vioiciune ; Al. Lungu (Ignat) a adus mult haz autentic... moldovenesc în rolul unui paznic hîtru, iar D. Chesa (Laji) a avut un umor de bună calitate și multă dezinvoltură.

Mai puțin încorporată substanței generale comice a spectacolului a fost perechea Maria-Ióska (ale cărei lipsuri în ceea ce privește logica dramatică țin, cum arătam, în primul rînd de text). Ea a fost tratată oarecum „epic", pe prim planul scenei (la propriu și la figurat). Atît la interpreta Mariei (Vasilica Tastaman, a cărei tendință spre autopastișare începe să fie criticabilă), cît și la interpretul lui Ióska (D. Rucăreanu, care și el ar trebui să renunțe la clișeul unei istețimi de suprafață) s-ar fi cerut mai multă spontaneitate, în stilul general al spectacolului.

Să revenim asupra marelui merit al regizorului, care a dat fluiditate și accesibilitate înscenării, care și-a gîndit și construit spectacolul în așa fel încît să poată fi jucat în cele mai diverse locuri și condiții. Aceasta, firește, cu ajutorul unui decor foarte luminos, deschis și mobil, pentru valoarea căruia laudele îi revin lui Dan Nemțeanu.

*Al. Popovici*

Piesă în trei acte (patru tablouri) de **AL. VOITIN**

# PORTRETUL

## PERSONAJELE

Grigore, *actor*
Lucia, *soția lui, profesoară*
Pavel, *pictor*

# ACTUL I

## TABLOUL 1

O cameră-bibliotecă. În fund, o terasă cu ușile larg deschise. Spre seară, la începutul verii. Pe cerul pur se profilează siluetele îndepărtate ale clădirilor.

Grigore se plimbă agitat pe terasă, învățînd rolul.

La un birou, Lucia lucrează. Din cînd în cînd îl urmărește cu privirea pe Grigore.

Treptat, tonalitățile se închid, fără ca peisajul citadin să-și piardă transparența. Lucia aprinde o lampă de masă.

GRIGORE *(oprindu-se ; din ușă)* : Nu merge de loc. *(Se așază lîngă birou.)*

LUCIA *(încetînd lucrul)* : Cred c-ar fi mai bine să renunți pentru o zi-două. Să te odihnești puțin.

GRIGORE : Oricît m-aș odihni, tot n-am să rețin nimic. Nici mîine, nici poimîine, nici peste un an. E mai grav decît crezi tu.

LUCIA : De ce nu vrei să înveți rolul cu mine ?

GRIGORE : N-are nici un rost.

LUCIA *(glumeț)* : Sînt o profesoară severă. Mai ales cu elevii buni, atunci cînd se delasă.

GRIGORE *(rece)* : Nu-i cazul meu.

LUCIA : Știu eu ? S-ar putea ca primăvara să fie la fel de tulburătoare în sălile de repetiție ca și în sălile de clasă.

GRIGORE : Da, pentru tine e foarte ușor să iei totul în glumă.

LUCIA : Bine, Grigore. Fie cum spui tu... Totuși, sînt sigură c-ai putea fixa mai bine rolul, dac-am lucra împreună.

GRIGORE *(se ridică ; izbucnind)* : Dar e inutil, Lucia. I-nu-til.

LUCIA : Ești surmenat, dragul meu.

GRIGORE *(interiorizînd frămîntarea)* : Surmenaj, amnezie, oboseală, nebunie. Spune cum vrei. Un lucru însă e sigur : uit, uit tot.

LUCIA : Va trece. N-am nici o îndoială.

GRIGORE *(se reașază)* : Nu știu. N-am rămas decît cu prima replică. Mă obsedează : „Un ghicitor, și-ți spune să te ferești de idele lui marte". Atît. De fiecare dată mă poticnesc aici. *(Înfrînt.)* N-am să joc rolul ăsta niciodată.

LUCIA *(se ridică. Aprinde alte lămpi)* : Să încercăm totuși. Dă-mi, te rog, textul.

GRIGORE *(întinzîndu-i textul)* : Poftim !

LUCIA *(se așază. Răsfoiește textul)* : Da, aici... să începem. Urmărește-mă, Grigore ! *(Citește.)*

„GHICITORUL
Ferește-te de idele lui marte !

CEZAR
Au, cine-i omu' ?"

*(Tăcere. Lucia ridică ochii de pe text.)* Replica lui Brutus, Grigore !

GRIGORE *(absent)* : A, da...

LUCIA : Te rog, Grigore, concentrează-te. Dacă te gîndești la altceva, sigur că nu merge.

GRIGORE : Bine, bine.

LUCIA *(citind din nou)* :
„Au, cine-i omu' ?"

GRIGORE *(declamînd)* :
„Un ghicitor, și-ți spune
Să te ferești de idele lui marte."

LUCIA: Citesc mai departe pînă la replica următoare:

„CEZAR
Aduceţi-l încoa. Vreau să-i văd chipul.

CASCA
Ieşi din mulţime, omule, te-arată
Lui Cezar

CEZAR
Ce-ai zis? Spune înc-odată!"

*(Observîndu-l pe Grigore, care se agită neatent.)* Te rog, Grigore, fii atent.

GRIGORE: Bine, dragă.

LUCIA: Mai departe. *(Reia lectura.)*

„GHICITORUL
Fereşte-te de idele lui marte!

CEZAR
E-un vrăjitor. Să trecem mai departe.

CASIUS
Vrei să priveşti desfăşurarea cursei?"

GRIGORE *(dînd replica)*: „Eu? Nu!"

LUCIA: Vezi? Merge. *(Citeşte.)*

„CASIUS
De vrei, te rog, să mergem!"

GRIGORE *(dînd replica)*: „Nu-mi place jocul, îmi lipseşte-o parte!" *(Se opreşte, frămîntat. Reia, nesigur.)* „Să te fereşti de idele lui marte!"

LUCIA *(alarmată)*: Grigore! *(Corectează, recitînd accentuat versurile.)*
„Nu-mi place jocul, îmi lipseşte-o parte
Din spiritul voios al lui Antoniu!"

GRIGORE *(enervat)*: Înţelege, Lucia, scuteşte-mă! Nu pot! Nu pot! Sînt ca o placă stricată: „Să te fereşti de idele lui marte!"... „Să te fereşti de idele lui marte"... „Să te fereşti de idele lui marte!"

LUCIA: Te rog, Grigore. Linişteşte-te, dragul meu.

GRIGORE: Nu pot. Numai asta mi se învîrteşte în cap. Nimic mai mult. Crede-mă, nimic. Nimic mai mult. *(Se ridică, agitat.)*

LUCIA: Nu te mai zbuciuma atît! Stai jos! Pentru tine a fost o stagiune grea, încărcată.

GRIGORE *(sîcîit)*: Nu vrei să mă-nţelegi.

LUCIA: Eşti nedrept.

GRIGORE: E aşa cum spun eu. Cred că nu poţi pricepe. *(Scurtă pauză.)* Cînd mă gîndesc la primul meu rol: Don Sancho-Cidul. Don Sancho, zadarnicul îndrăgostit de Ximena. *(Se ridică; declamă.)*

„Că unuia ca dînsul, cu fapte mari deprins
E greu să se coboare ca orişicare ins.
În orice lămurire el vede o ruşine
Şi-acesta este numai cuvîntul ce-l reţine.
Asprimea datoriei nu-l poate vindeca
Şi de n-ar fi un suflet prea mîndru, s-ar pleca
Ci, daţi poruncă, sire, cu braţul său cel tare,
Cu ascuţişul armei insulta s-o repare.
Pe loc se va supune; şi vină cine-o vrea,
Aici stau pentru dînsul, chezaş, pîn-ce-o afla".

*(Se reaşază.)*

LUCIA *(sentimentală, cu reproş)*: Vezi, Grigore... N-ai nici un drept să te plîngi de memoria ta.

GRIGORE *(revenind în prezent)*: Prima mea replică, Lucia. Au trecut aproape 25 de ani de atunci. *(Cu ironie amară.)* Spuneam rolul fără să vibreze o fibră din mine. La sfîrşit făceam o singură mişcare. *(Schiţează gestul.)* Aşa. Parcă zvîrleam o piatră. Apoi mă înţepeneam din nou. Şi totuşi simţeam că voi putea juca. Iar rolul, draga mea, rolul nu l-am uitat niciodată.

LUCIA: Tocmai de asta n-ai dreptate. Dai importanţă unei oboseli trecătoare.

GRIGORE *(semn de protest)*: S-a umplut paharul. Prima replică din Corneille, ultima din Shakespeare... Greşesc: ultima a trecut. De luni, *Iuliu Cezar* trece la repetiţie, pe scenă...

LUCIA: O să se amîne. Nu-i nici un inconvenient. Premiera e abia la toamnă. Le poţi explica.

GRIGORE: Nu-i nimic de explicat. Nu voi juca. Am o dublură destul de bună. Va face un Brutus onorabil.

LUCIA: Foarte bine! Pînă la sfîrşitul stagiunii mai sînt doar cîteva săptămîni. Curînd intru şi eu în vacanţă. Plecăm, te odihneşti, şi, la întoarcere, vei juca.

GRIGORE: La tine toate-s foarte simple.

LUCIA *(maliţios, apoi grav)*: Desigur. Aşa judec eu: simplist. Dar sănătos. Asta-i.

GRIGORE: Te-ai supărat.

LUCIA: Cred și eu. N-am nici un motiv de bună dispoziție.

GRIGORE: Îți fac numai necazuri.

LUCIA: Da. Fiindcă exagerezi.

GRIGORE: Nu exagerez nimic. Nu știi ce înseamnă să te găsești pe scenă fără replică. Prima dată am uitat cîteva cuvinte. Apoi altele — tot mai multe. Replici întregi... Golul acesta, care se întinde! E ca focul care mistuie o cîmpie încinsă. Sau, dacă vrei, ca apele care au rupt zăgazul. *(Cu un gest exagerat.)* Se întind într-o clipă și nimicesc totul în jurul lor.

LUCIA *(rece)*: Ce gesturi, Grigore! Păcat că nu te poți vedea. *(Abate discuția.)* Cred că nici în Don Sancho, cînd zvîrleai piatra la sfîrșit, n-ai fost mai ridicol... *(Cu duioșie.)* Crede-mă, dragul meu.

GRIGORE *(prins cu ușurință de jocul Luciei; cu surîs trist, depărtat)*: Noroc că n-am zvîrlit-o de prea multe ori.

LUCIA *(stăruind în destindere, zîmbește forțat)*: Te cred. Altfel te-ar fi zvîrlit ei pe tine.

GRIGORE: Probabil.

LUCIA: Sigur.

GRIGORE *(îmbunat)*: Bine că ți-a mai trecut supărarea.

LUCIA *(calină)*: Nu mi-a trecut de loc. Ești rău cu mine.

GRIGORE *(cu tandrețe)*: Îmi pare rău, iubito. Ești atît de bună. Trebuie să te ascult: să fiu mai curajos... Orice s-ar întîmpla.

LUCIA: Vezi?! Iar îndoieli, Grigore.

GRIGORE *(resemnat)*: Ești bună.

LUCIA: Nu-i vorba de bunătate, Grigore. Știu bine că am dreptate...

GRIGORE *(o întrerupe)*: Lasă. Ce să mai vorbim? Fă-mi o cafea.

LUCIA: Nu fac nici o cafea. *(De observat: cafeaua poate fi simbolul pendulărilor Luciei.)* Văd că nu vrei să vorbești cu mine. Foarte bine. Pentru mine și-așa e limpede: ești la fel ca școlarii înaintea vacanței — oboseală, plictiseală, vacanța care se apropie... Din toate cîte puțin.

GRIGORE: Ar fi bine să fie așa...

LUCIA: Așa e. Vei juca și pe Brutus. N-am nici o îndoială. Și cu ultimul rol a mers greu la început, și totuși l-ai jucat atît de bine...

GRIGORE: Mi-am făcut datoria. Nimic mai mult.

LUCIA: Dacă ar fi fost numai datoria, nu erai atît de convingător.

GRIGORE: Depinde ce înțelegi prin datorie.

LUCIA: E adevărat. Există tot felul: cu *d* mic, cu *D* mare...

GRIGORE: Eu vorbesc de adevărata datorie. Vezi, dragă Lucia, altădată eram un actor oarecare...

LUCIA: Un actor foarte bun.

GRIGORE: Să zicem. Dar pe-atunci, știi și tu foarte bine, actorii erau un fel de greieri: plăcuți — cîteodată, nefolositori — totdeauna.

LUCIA: Nu-i așa. Spectatorii i-au prețuit totdeauna pe actori.

GRIGORE: Da, cei de la galerie. Poate și o parte din cei din stal. Numai că pe-atunci hotărau cei puțini, cei din fotolii și din loje, iar bunăvoința lor nu uitau niciodată să o amestece cu dispreț. Uneori mai puțin, alteori mai mult, după împrejurări... L-ai simțit și tu.

LUCIA *(aprobator)*: Destul.

GRIGORE: Vezi?! Tocmai de aceea, astăzi, cînd munca mea e prețuită, a juca nu mai este pentru mine o simplă obligație de serviciu, ci o datorie, cu *D* mare cum spui tu.

LUCIA: Foarte bine că e așa. Asta o să te ajute să treci impasul.

GRIGORE: Din păcate nu-i destul numai să vrei.

LUCIA *(brusc)*: A, da, bine că mi-am adus aminte. A telefonat de două ori directorul tău. Vrea neapărat...

GRIGORE *(enervat)*: Să nu vrea nimic. Să mă lase toți în pace. Doar te-am rugat să le spui.

LUCIA: I-am și spus...

GRIGORE: Foarte bine. Și-așa, azi-mîine, n-am să mai fiu bun nici pentru hamuri.

LUCIA: Ce vorbă-i asta?!

GRIGORE *(zîmbind amar)*: E un aforism țărănesc. Îl știu de la tata, de cînd eram copil: cînd nu mai trage vita-n ham, rămîne bună pentru hamuri. Eu însă... *(Se oprește, întrerupt de sonerie.)* Sună!

LUCIA *(contrariată)*: Ah, Grigore!...

GRIGORE *(întrerupînd, scurt)*: A sunat!

LUCIA *(se ridică)*: Deschid. Trebuie să fie Pavel. A telefonat mai devreme și s-a invitat la o cafea.

*(Trece în vestibul. Grigore, singur, reia pentru cîteva clipe mersul agitat.)*

PAVEL *(intrînd)*: Bună seara, Grigore!

GRIGORE: Bună seara, Pavel. *(Își dau mîna.)* Ce-i cu tine? Unde-ai dispărut atîtea zile?

PAVEL: Nicăieri. Am alergat tot timpul. Voi ce faceți?

LUCIA: Cum știi.

GRIGORE: Lucia cu școala, eu cu ale mele. Ia loc, Pavel.

LUCIA *(lui Pavel)*: Cînd deschizi expoziția?

PAVEL: Joia viitoare. Bineînțeles, dacă nu se ivește vreo nouă încurcătură.

GRIGORE: Săptămîna trecută spuneai că totu-i gata.

PAVEL: Așa credeam și eu. Ieri m-am dus să văd cum au ieșit ramele. Am avut ce vedea. Mă mir că n-am picat jos.

LUCIA: Urîte?

PAVEL: Urîte? Unice!

GRIGORE: E și vina ta. Probabil că iar ai neglijat să ți le alegi singur.

PAVEL: De data asta, dragă Grigore, te înșeli. Le-am ales singur. Albe și simple. Am fost însă protejat. Au ieșit cu feston. O minunăție.

LUCIA *(rîzînd)*: Dar cine te-a protejat așa?

PAVEL: O jună cu inițiativă.

LUCIA: Îhm, înțeleg.

PAVEL: Ce puteam să spun... Biata fată e nouă acolo.

GRIGORE: Și-ți face altele?

PAVEL: Nu-i nevoie. Se pot modifica destul de ușor, în trei-patru zile sînt gata. Oricum, e plictisitor.

GRIGORE: Te cred.

LUCIA *(intonînd ironic primele cuvinte)*: „Biata fată" trebuie să fie și mai plictisită decît tine. Probabil c-ai zăpăcit-o...

PAVEL: Ce-i drept, i-am făcut un pic de curte. Vroiam să mi le termine cît mai repede... De unde să-mi închipui cum vor ieși?

GRIGORE: Nu-i nimic. Principalul e că te-ai hotărît să faci expoziția. Prea ai amînat-o mereu.

PAVEL: Într-un fel, îmi pare rău că n-am lăsat-o pentru toamnă. Acum, în preajma verii, nu prea e timpul potrivit. Dar nu mai aveam răbdare... Mai cu seamă că la ultimele anuale am expus foarte puțin.

GRIGORE: Cu „Topitorii" ce-ai făcut? L-ai terminat?

PAVEL: Expun unul: „Topitorul". Pe ceilalți i-am omorît.

GRIGORE: Cum asta?

PAVEL: Simplu. Cu bidineaua. Am păstrat numai unul. Nu e rău. Am micșorat și pînza. Ceilalți s-au topit.

LUCIA: Păcat.

PAVEL: Nici un păcat. Greșisem de la început. De la primele schițe. Toți erau țepeni.

LUCIA: Ai fi putut face unele modificări...

PAVEL: Nu. Lucrarea era convențională. Neconvingătoare. Era lipsită de căldură.

GRIGORE: Din moment ce nu te mulțumea, ai făcut foarte bine.

PAVEL: Sînt sigur. Mai tîrziu voi relua subiectul.

*(Pauză.)*

GRIGORE *(uitîndu-se într-un punct, în gol)*: Cîteodată te invidiez.

PAVEL: Nu văd nici un motiv...

GRIGORE: Fiindcă ești pictor. Nu pe tine în special. Pe toți pictorii. Pe sculptori, pe scriitori, pe compozitori...

PAVEL: De ce, Grigore?

GRIGORE: Pentru că nici unul dintre voi nu acceptă să fie privit, citit, ascultat, decît atunci cînd e mulțumit de ceea ce a făcut. Pe cînd noi, actorii...

LUCIA: Actorul face și el la fel.

PAVEL: Nici voi nu jucați pînă nu vă realizați rolul.

GRIGORE: Un rol nu-i realizat decît pe scenă. În fața publicului. Pînă la spectacol, actorul se pregătește doar pentru ceea ce are de realizat. Dar nu știe dacă va izbuti sau nu.

LUCIA: Dar cine poate ști asta, Grigore? Parcă Pavel știe dacă expoziția lui va avea succes?

PAVEL: Nimeni nu poate ști dinainte. Valoarea oricărei lucrări o stabilește numai judecata marelui public.

GRIGORE: Dar convingerea personală că ai lucrat bine o ai.

PAVEL: Asta, da. Deși poate nu e totdeauna întemeiată.

GRIGORE: Actorului însă i se poate întîmpla să joace prost. Cauze pot fi multe. Uneori imponderabile. Are măiestrie, e convins că stăpînește rolul, putea să joace bine, și totuși joacă prost... Să zicem că uită textul. E conștient că a ratat. Dacă ar fi știut ce se va întîmpla, ar fi jucat?

PAVEL: Dacă ar fi putut ști, sigur că nu, dar...

GRIGORE: Ei, vezi, aici e deosebirea. Tu, dacă-ți dai seama că o pînză e nerealizată, n-o expui. Eu însă nu pot ști dacă voi juca prost sau dacă nu voi uita textul.

LUCIA: Și un pictor poate expune un tablou pe care-l crede bun și care în realitate e lipsit de valoare.

PAVEL: Se-ntîmplă.

GRIGORE *(aprins)*: E totuși altceva.

*(Reîncepe mersul agitat.)* Şi tu şi Pavel v-aţi încăpăţînat să nu-mi daţi dreptate. Deşi o am. Tu mai ales, Lucia, ştii bine cîtă dreptate am.

PAVEL : Dacă te zburleşti aşa la noi, trebuie să-ţi dăm dreptate. N-avem încotro. Nu, Lucia ?

LUCIA : Renunţă, Grigore, te rog.

GRIGORE *(morocănos)* : Bine, am renunţat. *(Iese pe terasă. Dispare din raza vizuală. Din cînd în cînd îl revedem îngîndurat, agitat.)*

PAVEL *(arătînd către terasă)* : Ce-i cu el ?

LUCIA *(iritată)* : Dumnezeu ştie. E obosit.

PAVEL *(formal)* : Cred că ar fi mai bine să plec.

LUCIA : Rămîi. Nu are nimic deosebit astă-seară. E mereu la fel de cîteva zile. Mă duc să vă fac o cafea.

PAVEL : Lasă, deocamdată... Mai bine stăm de vorbă.

LUCIA *(puţin mirată)* : Cum vrei...

PAVEL : Nici eu nu-mi mai găsesc locul de cîteva zile.

LUCIA : Nu se prea vede.

PAVEL : Nu se vede, dar aşa e. Din cauza expoziţiei.

LUCIA : Ai emoţii ?

PAVEL : Mai degrabă sînt nerăbdător.

LUCIA : Cîteva zile trec repede.

PAVEL : Sînt nerăbdător să văd ce va ieşi. Am reuşit ? N-am reuşit ?

LUCIA *(îngroşîndu-şi vocea)* : „A fi sau a nu fi, aceasta-i întrebarea".

PAVEL *(glumeţ)* : Nu ştiu dacă-i chiar asta. În orice caz, e pe-aproape.

LUCIA *(veselă)* : Astăzi eşti inedit. O adevărată surpriză. De obicei eşti foarte sigur pe tine.

PAVEL : Nu cred că-i tocmai aşa.

LUCIA : Aşa e. Ai tot dreptul să fii sigur de tine. Ai talent... Cel puţin aşa spun toţi cei care se pricep.

PAVEL *(afectuos)* : Şi tu, nu ?

LUCIA *(uşor stînjenită)* : Ce-ntrebare ! Ştii bine că şi eu sînt convinsă de talentul tău, numai că părerea mea nu are nici o importanţă.

PAVEL *(hotărît, cald)* : Pentru mine, are.

LUCIA *(prudentă)* : Da. Poate are importanţă şi părerea mea. În definitiv, eu reprezint publicul obişnuit. *(Cochetă.)* Nu, tinere ambiţios ?

PAVEL : De unde-ai scos-o şi pe asta ? Sînt destul de aproximativ tînăr, iar ambiţios nu sînt de loc.

LUCIA : De ce te aperi ? Nu-i de loc rău să fii ambiţios.

PAVEL : N-o fi rău, dar nu sînt.

LUCIA : Prea te roade grija succesului, ca să nu fii.

PAVEL *(convingător)* : Dar nu-i vorba de succes, Lucia. Expoziţia asta reprezintă ani de muncă şi de frămîntare. Eforturile mele de a mă reînnoi, de a mă debarasa de toate trăznăile pe care le credeam originale. Îţi mai aminteşti ce succes am avut cu „Amazoana clorotică" ? Tot corul „iniţiaţilor" m-a tămîiat : viziune personală, paroxismul individualităţii pure. Numai osanale.

LUCIA : Pe unde-o mai fi oare amazoana ta ?

PAVEL : Cine mai ştie ? ! Ţi-am vorbit de ea fiindc-am visat-o de curînd. Parcă eram lîngă ca pe crupa verde a calului. Încerca să mă sufoce cu o coadă roşu-veneţian.

LUCIA *(rîzînd)* : A cui era coada ? A ei sau a calului ?

PAVEL *(la fel)* : Nici eu nu ştiu bine. Erau cam amestecate. Ca şi pe pînza mea, de altfel...

GRIGORE *(din uşa terasei ; răutăcios)* : Ce veselie !

LUCIA : Hai, Grigore, vino înăuntru...

GRIGORE : Vin îndată. N-am răbdare să stau locului. *(Iese din nou pe terasă.)*

LUCIA *(reluînd convorbirea cu Pavel)* : Şi cum s-a terminat visul ?

PAVEL : M-am trezit transpirat şi cu palpitaţii. Îţi poţi închipui, dacă mie, ca autor, mi-a provocat coşmare, ce trebuie să fi păţit alţii.

LUCIA : Ai remuşcări ?

PAVEL : Da. Sincer şi serios. Îmi pare rău mai ales pentru mine. Am irosit o mulţime de vreme. De asta mă şi îngrijorează expoziţia : am impresia că debutez a doua oară. De fapt, chiar aşa e. Am fost meticulos cu alegerea pînzelor...

LUCIA : Chiar prea.

PAVEL : Nu ! Am ales bine. Am păstrat numai ceea ce cred c-ar putea interesa. Dacă nu pe toţi, cel puţin pe cît mai mulţi. O pictură, dacă e bună, place şi vorbeşte tuturor : şi estetului rafinat, şi ţie, şi vecinului meu, şi celui mai simplu om... E drept, la asta ajung puţini. Dar de încercat trebuie să încercăm...

LUCIA : Toţi pictorii adevăraţi au făcut la fel.

PAVEL : M-am convins de asta. Păcat numai că am pierdut atîţia ani cu amazoane portocalii şi armăsari verzi.

LUCIA : Nu eşti tu singurul.

PAVEL : Consolarea e destul de slabă.

LUCIA: Te va consola succesul.

PAVEL: Numai să fie așa.

LUCIA: Sînt convinsă. Ai pus pasiune. Asta se vede în tot ce-ai lucrat în ultimul timp. Nu-i nevoie să fii specialist ca să-ți dai seama.

PAVEL *(cucerit)*: Să știi c-am pus pasiune. De altfel în pictură nici nu se poate altfel.

LUCIA: Nu numai în pictură. E bine să pui inimă în toate.

PAVEL: Da. Numai că în pictură e ca și în dragoste: fără pasiune nu realizezi absolut nimic. Crede-mă.

LUCIA *(rîzînd)*: Te cred. Cum să nu te cred, doar ai atîta experiență...

PAVEL *(glumind)*: Da. Multă și proastă...

LUCIA *(rîzînd)*: Bietul de tine.

PAVEL *(brusc)*: Știi la ce mă gîndesc? *(O privește lung.)*

LUCIA: Spune.

PAVEL: Nu te-am pictat niciodată.

LUCIA: Norocul meu. Cine știe ce amazoană sau femeie paralelipipedică s-ar fi ales din mine.

PAVEL: Nu glumi. Aș vrea să-ți fac un portret. Vrei?

LUCIA: Știu eu? Poate că acum, după ce ți-ai schimbat viziunea și stilul, riscul n-ar mai fi atît de mare.

PAVEL *(bucuros)*: Asta înseamnă că ești de acord.

LUCIA: Ca să-ți spun drept, m-am gîndit și eu... Nu mi-ar displace să am un portret făcut de tine.

PAVEL: Trebuia să-mi spui.

LUCIA: Asta-i bună. Să mă invit singură. Și dacă nu te interesam ca model?...

PAVEL *(încurcat)*: Ai dreptate. Sînt un zăpăcit.

LUCIA *(rîzînd)*: Ești. Așa ai fost totdeauna...

GRIGORE *(intrînd)*: Văd că vă distrați foarte bine și fără mine.

PAVEL: Păi ce să facem... Dacă pe tine te-a apucat gustul de astrologie pe terasă...

GRIGORE *(se așază)*: Faci cafelele, Lucia?

LUCIA *(se ridică)*: Da.

GRIGORE: Cești mari, dacă vrei.

LUCIA: N-ar trebui, prea ești nervos.

PAVEL: Și nici nu merită, atît e de ursuz.

LUCIA *(lui Pavel)*: Hai să-l iertăm.

PAVEL: Fie. Fiindcă vrei tu.

LUCIA *(ieșind)*: Bine. Atunci mari pentru toți.

PAVEL: Ești morocănos astă-seară.

GRIGORE: Îhm. Poate...

PAVEL: Dacă nu mă oprea Lucia, plecam.

GRIGORE: De ce? Voi aveți totdeauna ce discuta împreună...

PAVEL: Am căzut prost cu vizita mea. Ești întors pe dos. Și încă rău de tot.

GRIGORE: Sînt mai mult preocupat. Te rog să mă ierți că n-am stat cu voi. De fapt, cu ea e mult mai plăcut decît cu mine.

PAVEL *(protestînd)*: Ei, asta-i...

GRIGORE: Nu protesta. Așa e. Eu toată seara nu m-am gîndit decît la soarta noastră, a actorilor. *(Accentuînd.)* Cît e de ingrată...

PAVEL: De ce ingrată?

GRIGORE: Sigur că e ingrată. După noi nu rămîne nimic. O dată cu moartea se risipește tot ce-am făcut.

PAVEL: Dar amintirea lui, concepția sa de joc, ele nu rămîn?

GRIGORE: Le păstrează cel mult generația care urmează. Apoi dispare și amintirea.

PAVEL: Uneori dispare. Alteori se amplifică. Gîndește-te la Millo. Ca să nu mă refer decît la noi și la un singur caz. Reprezintă cel puțin cît oricare dintre cei mai buni oameni ai timpului său.

GRIGORE: Dar cîți sînt ca el?

PAVEL: Cîți? Cîți merită! Din nici o categorie de oameni de artă nu supraviețuiesc toți.

GRIGORE *(cu amărăciune)*: Iar unii mor ca artiști înainte de a muri ca oameni.

PAVEL: Sînt și din ăștia.

GRIGORE: Ca mine, de exemplu.

PAVEL: Cum ca tine?

GRIGORE *(ridicîndu-se precipitat)*: Pavele, sînt un om sfîrșit!

PAVEL *(alarmat)*: Ce-i cu tine, Grigore?

GRIGORE *(izbucnind)*: Nu mai pot înregistra nimic. Nu mai pot reține nici două cuvinte dintr-un text. Lucia încearcă să mă convingă că e o simplă oboseală. Dar e mult mai grav.

PAVEL: Cum mai grav, Grigore?

GRIGORE: A început acum vreo lună, o lună și jumătate poate. Ultimele mele spectacole au fost chinuitoare. Am dat replicile din frînturi prinse de la sufler și din improvizații.

PAVEL: Totuși, oboseala poate fi o cauză.

GRIGORE: La început credeam și eu. M-am verificat. Orice actor păstrează din repertoriul jucat anumite replici. Îți rămîn ca săpate. Le uit și pe acelea. Le uit treptat. De la cele mai recente, la cele învățate mai de mult. Le-am uitat aproape pe toate, afară de cîteva din primii ani. Din Brutus n-am reținut decît un singur vers, care mă urmărește obsedant, chinuitor, și-mi alungă totul din minte...

PAVEL: Ai consultat pe cineva?

GRIGORE: Pe nimeni încă.

PAVEL: E neapărat necesar...

*(Zgomot la ușă.)*

GRIGORE *(îl întrerupe)*: Să lăsăm. Vine Lucia.

PAVEL: Te caut mîine. Trebuie să mai vorbim.

LUCIA *(intrînd)*: Gata. Am întîrziat puțin. Am rîșnit cafeaua chiar acum. *(Le dă cafelele.)* E bună? M-am molipsit de la voi. Umblu după succese.

PAVEL *(sorbind)*: Ești o maestră.

LUCIA: De, dragă, fiecare cu măiestria lui.

GRIGORE: Într-adevăr, e bună.

LUCIA *(se așază)*: V-ați mai ciorovăit?

PAVEL: Nu.

GRIGORE: Am mai discutat.

LUCIA: Îmi închipui despre ce. *(Lui Pavel.)* Ți s-a plîns de dificultățile pe care le are cu rolul. Nu?

PAVEL *(stingherit)*: Oarecum.

LUCIA *(enervată)*: Mă așteptam. Chiar m-ar fi mirat să nu-ți fi spus.

GRIGORE *(arțăgos)*: Și ce-i dacă i-am spus?

LUCIA: Nu-i nimic. *(Lui Pavel.)* Mă supără numai că se frămîntă atîta fără nici un rost.

GRIGORE: Cred că sînt cel mai în măsură să-mi dau seama ce se întîmplă cu mine. *(Luciei.)* Pentru tine totul e simplu. Prea simplu. Parc-ar fi vorba de un guturai: a venit azi, va trece mîine...

PAVEL: Totuși, dragă Grigore, e ceva trecător...

LUCIA: Bine că i-o spui și tu.

PAVEL *(Luciei)*: Da, însă e firesc să-l preocupe situația asta.

GRIGORE *(aprobînd)*: Nici nu mă pot gîndi la altceva.

PAVEL: Depinde cum te gîndești. În orice caz, nu trebuie să-ți vîri în cap că e ceva deosebit și grav, ceva iremediabil. Cred c-ar trebui să te gîndești la cauze. Să le cauți.

GRIGORE: M-am gîndit.

PAVEL: E cea mai bună metodă.

GRIGORE: Am încercat-o. Le-am întors pe toate pe față și pe dos... Cînd am început rolul lui Brutus din *Iuliu Cezar* eram într-adevăr obosit. În privința asta, Lucia are dreptate. Personalitatea eroului m-a absorbit însă.

PAVEL: Shakespeare e totdeauna tulburător.

GRIGORE *(aprobînd)*: Treptat a început să mă obsedeze grija pentru frazare, pentru nuanțe...

LUCIA: Poate tocmai de aceea ți-a scăpat textul.

PAVEL: S-ar putea.

GRIGORE: Pînă acum însă nu mi s-a mai întîmplat. Cînd eram tînăr, la începutul carierei, învățam întîi textul. Înregistram conștiincios, neutru. Simplă operație de memorizare.

LUCIA *(șters, monoton)*: „Pe o stîncă neagră, într-un vechi castel, Unde cură-n poale un rîu mititel“...

PAVEL *(la fel, privind-o pe Lucia)*: „Plînge și suspină tînăra domniță, Dulce și suavă ca o garofiță“... *(Rîde împreună cu Lucia.)* Ca la școală... *(Din nou serios; lui Grigore.)* Iartă-mă! Te ascult!

GRIGORE: Nu-i nimic.

LUCIA: Ce vrei, dragă, toate începuturile sînt grele...

PAVEL: Da. Fiindcă orice început e o luptă. Lupta cu inerția. Am dus-o și eu. *(Lui Grigore, solicitîndu-i răspunsul.)* Pînă la urmă, însă, ai învins.

GRIGORE *(întîi sec, apoi prins în discuție)*: Ar fi prea mult ca să spun că am învins. Am învățat. Atît doar. M-am zbătut mult. Treptat am reușit să realizez starea afectivă a eroului, iar mimica, gesturile, toate celelalte aduceau de la sine cuvîntul. La timp, corect, tot mai nuanțat. Ce satisfacție! Simțeam că devin actor, iar acum...

PAVEL *(îl întrerupe)*: Am trecut și eu prin asta. E căutarea echilibrului. Cred că aproape toți artiștii încep așa. E și în asta un farmec.

LUCIA: Numai că trebuie să treacă ani pînă să-l vezi.

PAVEL: Bineînțeles.

GRIGORE: Eu nici azi nu-i prea văd farmecul. Adevărat chin...

PAVEL: Asta mi-aduce aminte de o pățanie de-a mea. Nu v-am spus-o pînă acum. *(Ezitînd.)* De fapt, nu prea are legătură...

LUCIA: Hai, spune-o!

PAVEL: Am jucat și eu odată...

GRIGORE *(mirat, totodată ironic)*: Tu?

PAVEL: Da. La liceu. La o serbare de sfîrşit de an. Îngeraşul din „Baba Hîrca" lui Millo.

LUCIA *(amuzată)*: Ai fost şi îngeraş? Asta-i bună.

PAVEL *(la fel)*: Ce vreţi, toţi dracii au început prin a fi îngeri. Am avut un succes nemaipomenit. Cum am intrat în scenă, m-am împiedicat şi am căzut. A fost un rîs homeric... *(Observînd nerăbdarea şi plictiseala lui Grigore.)* Iartă-mă, Grigore, iar te-am întrerupt.

GRIGORE: Poţi continua. Eu v-am plictisit destul.

PAVEL: Nu ne-ai plictisit de loc. Dimpotrivă.

GRIGORE *(începînd cu ton de scuză)*: V-am amintit de începuturile mele, fiindcă zilele astea m-am gîndit mereu că memorizarea mecanică e totuşi o realitate. Am încercat să mă reîntorc la ea. Să învăţ cuvînt cu cuvînt. Fără inflexiuni, fără nimic. Simplu. Nici un rezultat.

PAVEL: Decît să te laşi prins de gînduri, e preferabil să încerci...

LUCIA: Ba să nu încerce nimic. Să se odihnească. Asta e primul lucru de care are nevoie. I-am spus de altfel şi directorului cînd a telefonat...

GRIGORE: A telefonat? Ce vroia? Mie nu mi-ai spus nimic.

LUCIA: Cum nu ţi-am spus?! Adă-ţi aminte, dragă! Te-ai şi supărat.

GRIGORE: Da, da. Şi ce vroia?

LUCIA: Să joci poimîine.

GRIGORE: Nu pot. *(Se ridică. Treptat se dezlănţuie.)* Imposibil. Nu pot. Ce vor de la mine? De ce să joc eu? Nu-i spectacolul meu. Nu mai am nici unul pînă săptămîna viitoare.

LUCIA: Au fost nevoiţi să schimbe.

GRIGORE *(crescendo)*: Să schimbe?! Au fost nevoiţi să schimbe? Înţeleg. Şi vor să joc eu?! *(Rîde isteric.)* Să mă prăbuşesc... Asta vor...

PAVEL *(se ridică, îl înfruntă)*: Linişteşte-te, Grigore! Nici nu ştii despre ce e vorba. *(Arătînd-o pe Lucia.)* Las-o să vorbească. *(Grigore se aşază epuizat; îşi sprijină capul în mîini.)*

LUCIA *(copleşită)*: Nu ştiu dacă mai are vreun rost...

PAVEL *(ferm)*: Are. Sigur că are.

LUCIA *(stins)*: A venit o delegaţie străină. O delegaţie culturală. Peste două zile trebuie prezentată o piesă originală şi s-au oprit la cea în care joacă Grigore. Rolul lui n-are dublură.

GRIGORE *(se ridică din nou, cu răutate)*: Şi altă piesă n-au putut găsi?

LUCIA: Nu ştiu. I-am spus directorului că nu prea cred să poţi juca...

GRIGORE: Şi?

LUCIA: Te-a rugat să treci mîine pe la teatru, să vorbeşti cu el.

PAVEL: Du-te, Grigore. Singur îi poţi explica cel mai bine...

GRIGORE *(întunecat, cu răutate)*: De dus am să mă duc. Mă duceam şi fără sfatul tău. Dar nu să dau explicaţii. Nu! Mă duc să-mi dau demisia. Pentru asta mă duc.

PAVEL *(dur)*: Bună soluţie... n-am ce zice.

GRIGORE: Bună sau rea, mi-e indiferentă părerea ta. Absolut indiferentă. Pentru mine e bună. *(Cu rîs crispat.)* Chiar foarte bună. Mi-e tot una ce se va întîmpla. Am să demisionez. Nimeni nu va mai dispune de mine...

LUCIA *(cu amărăciune)*: Nu-i nici o oră de cînd vorbeai de datorie. Datoria cu *D* mare...

GRIGORE *(violent)*: Te rog să termini. Nu vreau să se amestece nimeni în treburile mele. Nici chiar tu!

LUCIA *(jignită)*: Bine, Grigore. *(Sentenţios.)* Va fi cum vrei tu.

*(Un moment de linişte gravă, după care convorbirea continuă într-o atmosferă apăsătoare.)*

PAVEL *(stingherit)*: E timpul să plec. *(Se uită maşinal la ceas.)* S-a făcut tîrziu. *(Bea repede din cafea. Luciei, cu zîmbet forţat.)* E păcat să las vreo picătură.

GRIGORE *(se uită şi el la ceas; impersonal)*: E de-abia zece. *(Pauză.)*

LUCIA *(lui Pavel, cu surîs amar)*: Păcat de cafea. Ai băut-o ca logofătul Tăutu. Nici n-ai putut să-i simţi gustul.

PAVEL *(se ridică)*: Cum să nu. A fost foarte bună.

LUCIA: Cînd mai vii?

*(Pavel schiţează un gest vag.)*

GRIGORE: Nu te lăsa aşteptat. Chiar dacă nu-i nici o plăcere să mă vezi pe mine, trebuie să vii pentru Lucia...

PAVEL: Data viitoare sper să te găsesc mai bine dispus. Vă telefonez. La revedere, Lucia!

LUCIA *(se ridică)*: La revedere! Te conduc. Trebuie să închid după tine.

PAVEL: La revedere, Grigore!

*(Își dau mîna în fugă, rece.)*

GRIGORE: La revedere.

*(Pavel iese însoțit de Lucia. Grigore, rămas singur, stinge luminile. Rămîne aprinsă numai lampa de pe masa de scris. Se îndreaptă spre o ușă a încăperii, apoi se oprește agitat. De undeva, din mare depărtare, se aude o melodie tandră, tristă.)*

GRIGORE *(cu fața în mîini)*: „Să te ferești de idele lui marte"... „Să te ferești de idele lui marte"... Ce vîrtej amețitor... *(Reia mersul șovăitor. Iese.)*

CORTINA

# ACTUL II

## TABLOUL 2

Același decor. O dimineață însorită, la sfîrșitul verii. Un șevalet, ustensile pentru pictură. Pavel și Lucia sfîrșesc de băut cafelele.

PAVEL *(se ridică)*: Mulțumesc. Nimeni nu face cafeaua ca tine... *(Se duce spre șevalet.)*

LUCIA: Da?

PAVEL: Crede-mă.

LUCIA *(strîngînd ceștile)*: Îmi place să fiu lăudată pentru cafele. Asta-i slăbiciunea mea. Dac-aș crede în metempsihoză, aș spune că-n altă viață am fost cafegioaică...

PAVEL: Sau odaliscă în vreun harem...

LUCIA: Asta nu-mi convine...

PAVEL: Poate-ai fost chiar favorită. Precis. Cu meșteșugul tău la cafele nici nu se putea să nu fi ajuns...

LUCIA: Ar trebui să mă supăr pe tine.

PAVEL: Nu merit...

LUCIA: Ba da! *(Așază o scrumieră la îndemîna lui Pavel, lîngă șevalet.)* Ți-am golit scrumiera. Fii atent și nu mai scutura țigara alături.

PAVEL: Ar trebui să-mi cumpăr o narghilea... N-aș mai împrăștia atîta scrum cînd pictez.

LUCIA: N-ar fi rău.

PAVEL: Ar fi însă periculos...

LUCIA: Nu văd de ce?!

PAVEL: Aș avea nevoie și de o cadînă. Să-mi curețe narghileaua.

LUCIA: N-ai de loc chef de lucru.

PAVEL: Dimpotrivă.

LUCIA: Bine. *(Se așază pe un scaun în fața șevaletului, pregătindu-se să pozeze.)*

PAVEL: Mut puțin șevaletul. S-a schimbat lumina. *(Deplasează șevaletul.)* Mută și tu puțin scaunul. *(Lucia schimbă poziția scaunului, apoi se plimbă prin cameră.)* Așa... bun... Începem?

LUCIA: Da. *(Continuă să se plimbe. Deschide radioul. Se aude foarte încet partea a II-a din Suita a II-a pentru pian de Enescu.)*

PAVEL: Mi se pare că te-ai plictisit de pozat.

LUCIA: Nu, dar n-am răbdare să stau locului. *(Se așază. Pozează.)* Dacă te supără muzica, închid...

PAVEL *(privind-o)*: Las-o. Cred că e bine. *(Luînd paleta.)* Dacă vrei, putem renunța pentru azi.

LUCIA: Nu. Continuăm. Și-așa ți-ai pierdut o mulțime de timp cu portretul meu.

PAVEL *(pictînd)*: Bună părere... Eu sper că va fi o lucrare mare și tu-mi spui că e pierdere de vreme...

LUCIA: Nu mai glumi. Știi bine ce vreau să-ți spun. De la expoziție n-ai mai lucrat aproape nimic altceva. Sînt aproape trei luni de-atunci. Îmi fac și reproșuri din cauza asta...

PAVEL *(indicîndu-i poziția)*: Puțin spre dreapta, te rog...

LUCIA: Vezi, nici n-ai ce să-mi răspunzi. *(Mișcînd capul.)* Așa e bine?

PAVEL: Da, e bine... N-ai dreptate, Lucia. Portretul tău e pentru mine o experiență unică... Sînt mereu amenințat de lirism.

LUCIA: E cam subtil...

PAVEL: Hîm, da... Nu-i nevoie să stai așa țeapănă.

LUCIA: Știu. Dar mă înțepenesc fără să vreau.

PAVEL: Să nu mi se întîmple și mie ca lui Repin cînd l-a pictat pe Tretiakov...

LUCIA : Dar ce-a pățit Repin ?

PAVEL : Repin spunea că Tretiakov i-a pozat prea conștiincios.

LUCIA *(zîmbind)* : Văd că te pregătești să dai vina pe mine...

PAVEL : N-aș încerca.

LUCIA : Să știi că nici nu m-aș simți vinovată. Drept să-ți spun, și cu Repin trebuie să fi fost altceva. Poate nu i-a plăcut Tretiakov ca model.

PAVEL *(preocupat de lucru)* : Nu m-am gîndit... Spre stînga un pic.

LUCIA *(schimbînd poziția)* : Așa ?

PAVEL : E bine. *(Scurtă pauză.)* Iar pozezi.

LUCIA : Spune ceva. Dacă nu uit că pozez, mă-nțepenesc. Ca Tretiakov.

PAVEL : Norocul e că la tine nu ține prea mult.

LUCIA : E un compliment ?

PAVEL : Nu. Ție nu-ți fac complimente. Probabil că nici n-ar fi pe gustul tău.

LUCIA : Nu-mi închipuiam că ai o părere așa proastă despre mine.

PAVEL : Credeam, dimpotrivă, că e bună.

LUCIA : De loc. Dacă nu mi-ar plăcea să primesc complimente ar însemna că nu sînt femeie.

PAVEL : Sînt și excepții. Nu multe, dar sînt...

LUCIA : Vai ce naiv ești ! Împotriva complimentelor sînt numai femeile cărora nu li se fac. De fapt, au dreptate. Nu-i prea plăcut să auzi complimente făcute alteia.

PAVEL : S-ar putea să fie cum spui tu. Totuși, ție am să mă feresc să-ți fac.

LUCIA : De ce ?

PAVEL : Cred că mi-e frică de Grigore. L-am văzut în Othello. *(Caustic.)* Era desăvîrșit... Iar tu...

LUCIA *(oprindu-l)* : Te rog, Pavel... *(Se ridică, închide radioul.)* M-ai amărît...

PAVEL *(lăsînd lucrul)* : N-am vrut...

LUCIA *(cu reproș)* : De ce ești răutăcios ? Știi bine cît suferim. Și el și eu. Oare cînd o să se sfîrșească toate astea ? Tu ce crezi ?

PAVEL *(așezîndu-se în apropierea Luciei)* : M-ai întrebat de atîtea ori... Nici eu nu mai știu ce să cred...

LUCIA : N-a folosit nici vacanța, nici odihna. De trei luni ține coșmarul ăsta. Am să-mi pierd și eu speranța. Nimeni, nici doctorii nu spun nimic. Nimic precis.

PAVEL : Totuși, un lucru e precis : boala lui Grigore n-are nici o cauză organică. De nici un fel. Asta înseamnă mult.

LUCIA : Mult și nimic.

PAVEL : Nu-i tot una un proces inhibitoriu cu o scleroză sau o tumoare, bunăoară. Bine că-i numai atît. Poate înceta oricînd.

LUCIA : Proces inhibitoriu, mereu proces inhibitoriu ! Două cuvinte. Toți încercați să mă liniștiți cu două cuvinte. Dar nimeni nu-mi spune ce va fi cu Grigore. Ah, Pavel, dac-ai ști cît sînt de îngrijorată !

PAVEL : Știu, dragă, dar nu trebuie să-ți pierzi curajul. Ai nevoie de el și pentru tine și pentru Grigore. Îmi pare rău. Iar te-ai îngîndurat. N-am pic de minte.

LUCIA : Nu, Pavel. Dacă nu erai tu, aș fi mereu preocupată de boala lui Grigore. Nici nu m-aș mai gîndi la altceva. Ai fost un noroc și pentru el și pentru mine. *(Zîmbește trist.)* Vezi ? Mi-a trecut. Uite, mă înțepenesc din nou. Poți reîncepe.

PAVEL : Bine, dacă vrei tu. *(Se duce la șevalet.)*

LUCIA : Stau bine ?

PAVEL *(privind-o lung)* : Da.

LUCIA : Mă intimidezi dacă mă examinezi așa.

PAVEL : Te studiez... Ești un subiect dificil.

LUCIA : Vezi ?!... Și ăsta-i un motiv să-mi pară rău... Tot eu am dreptate...

PAVEL : N-ai de loc. Ai numai o figură neastîmpărată.

LUCIA : Mai înainte te plîngeai că stau prea țeapănă.

PAVEL : Da. În schimb, ochii tăi sînt mereu în mișcare. Ești alta decît acum zece minute. Nu-mi placi.

LUCIA : Ce să fac, dragă. Asta sînt...

PAVEL : Știi bine că-mi placi oricum... Ți-ai modificat însă expresia... La asta m-am referit. *(Pleacă de la șevalet.)* Mai bine mai fumez o țigară... Îmi dai voie ?

LUCIA : Cum nu. Mai ales că te-ai hotărît, în sfîrșit, să-mi faci un compliment...

PAVEL *(se așază în apropierea Luciei)* : Nu-i compliment. E constatare.

LUCIA *(trecînd la un ton ironic)* : Nu s-ar putea spune că e prea original.

PAVEL : E banal. Recunosc. Totuși e adevărat.

*(Pauză.)*

LUCIA *(cochetînd)* : De ce te-ai încruntat așa ? Acuși îți spun și eu că nu-mi placi... Dacă vrei, fă-mi complimente... ca oricărui model al tău... Numai nu sta încruntat.

PAVEL : Nu fac complimente modelelor mele.

LUCIA : După cîte știu eu, nu-i chiar așa...

PAVEL : Te asigur că m-am dezobișnuit de mult... Și oricum ar fi, tu nu ești un model.

LUCIA : Atunci ce sînt ?

PAVEL *(fixînd-o insistent)* : Ești Lucia.

LUCIA *(evitîndu-i privirea, revine la tonul ușor ironic)* : Aproape să uit... Bine că mi-ai amintit. *(Redeschide radioul. Foarte încet, partea a III-a din Suita a II-a pentru pian de Enescu.)* Dacă n-ai pufăi ca o locomotivă, aș putea crede c-ai adormit.

PAVEL *(vag)* : Mă gîndeam.

LUCIA : La ce ?

PAVEL : La mine.

LUCIA : Și la modele nu ?

PAVEL : Și.

LUCIA : La care ?

PAVEL *(ironic)* : La toate. Pe rînd. Una cîte una.

LUCIA : Pavel !

PAVEL : Da !?

LUCIA : De ce s-au pictat mai multe femei decît bărbați ?

PAVEL : Nu știu dacă e așa.

LUCIA : Eu cred că da.

PAVEL : Probabil ai dreptate. Pictorii sînt de obicei bărbați. Femei pictori sînt puține.

LUCIA : Tocmai de asta. Eu cred că au fost pictate mai multe Madone decît Criști. Chiar Criștii sînt foarte des înconjurați de Madone, de Magdalene...

PAVEL : Nu numai ei. Mercur e între grații. Marte între Minerva și Venus. Pan între nimfe. Dacă ar fi existat mai multe pictorițe era probabil invers. Venus între Marte, Apollon și Vulcan, Ariadna între Dionysos și Pan. O nimfă între fauni și așa mai departe.

LUCIA : Asta ar fi de discutat.

PAVEL : N-ar duce la nimic. Au fost prea puține pictorițe ca să putem verifica cine are dreptate.

LUCIA *(pe gînduri)* : Și tu ai pictat multe femei.

PAVEL : Întotdeauna și toți au pictat multe femei : zeițe, nimfe, sfinte, împărătese, curtezane, albe, negre. De toate și în tot felul.

LUCIA : Le-au pictat în tot felul, dar cel mai desăvîrșit atunci cînd le-au iubit. Ca da Vinci pe Mona Lisa.

PAVEL : Asta e literatură.

LUCIA : După cum a pictat-o sînt sigură că a iubit-o.

PAVEL : Poate.

*(Fondul muzical încetează. După cîteva clipe reîncepe cu Partea a II-a din Simfonia de Cesar Franck.)*

LUCIA : Pavel !

PAVEL : Da !?

LUCIA : Pavel, tu ai pictat vreodată o femeie pe care s-o iubești ? Nu care să-ți fi plăcut, s-o fi iubit chiar.

PAVEL : O singură dată...

LUCIA : Probabil cînd erai tînăr...

PAVEL : Dimpotrivă, în plină maturitate... Doar nu mă pot socoti încă bătrîn... Cred...

LUCIA *(precipitată, evitînd o posibilă mărturisire)* : Vai, ce tîrziu s-a făcut. Mai pictezi ?

PAVEL : Să încercăm. *(Trece la șevalet, privește pînza.)* E altă lumină.

LUCIA : Eu niciodată nu-mi dau seama. Cum e ?

PAVEL : Nu ești atentă. De asta nu observi. Lumina e acum mai dură... Ai alți ochi.

LUCIA *(cochetă)* : Tot mai duri ?

PAVEL *(aspru)* : Nu. Încetează ! Te rog, Lucia !

LUCIA *(surprinsă)* : Tac, dar...

PAVEL : Ascultă-mă, Lucia ! Nu mai putem continua așa. A durat prea mult.

LUCIA *(ridicîndu-se, cu ton sec, spre a-l îndepărta)* : Da, așa este... Cred că e tîrziu. Ai lucrat mult azi...

PAVEL *(sarcastic)* : Nu încerca să fugi. Te-am lăsat de prea multe ori...

LUCIA : Nu fug. Dar trebuie și tu să înțelegi...

PAVEL : Am avut destulă răbdare. Te-ai jucat cu mine cum ai vrut. Știi că te iubesc. Ți-am spus-o de o mie de ori și într-o mie de feluri. Numai în cuvinte nu ți-am spus-o. Dar te iubesc ! Ai vrut să ți-o spun.

LUCIA *(nemișcată)* : Nu, Pavel !

PAVEL : Ba da ! Dar n-ai avut destul curaj. Din cauza asta m-ai oprit mereu. Mereu în ultima clipă. Ți-a fost frică de două cuvinte. Tu crezi că numai cuvintele sînt iremediabile. Am înțeles și am respectat regulile jocului. Regulile tale, bineînțeles. Le-am respectat cît am putut.

LUCIA *(la fel, copleșită)* : E numai vina mea.

PAVEL : Nu-i vina nimănui. Dragostea e viață și viața nu poate fi învinovățită... Te iubesc, Lucia ! *(Trecînd privirea de la Lucia la șevalet.)* Te iubesc tot atît cît urăsc portretul ăsta. *(Reia febril paleta, sarcastic.)* Portretul a două femei.

LUCIA *(alarmată de Pavel, care mînuiește pensonul cu gesturi violente și agitate)* : Ce faci, Pavel, pentru Dumnezeu ? *(Vine spre șevalet.)*

PAVEL *(același)* : Sfîrșesc portretul. *(Cu rîs sarcastic.)* Va fi pînza mea cea mai renumită. Femeia desfigurată. Poți să te privești. Vino !

LUCIA *(trece în fața șevaletului ; consternată)* : Ce-ai făcut, Pavel ? De ce-ai făcut asta ?

PAVEL : Fiindcă te iubesc !

LUCIA : De ce l-ai distrus ?

PAVEL : Ți-am spus. Erau două femei în portretul ăsta afurisit. *(Zvîrle paleta. Se îndepărtează de șevalet.)* Cînd l-am început nu erai decît soția lui Grigore. Acum ești alta pentru mine.

LUCIA *(mai mult pentru sine)* : Era portretul meu...

PAVEL *(se apropie de Lucia)* : Nu mai puteam să-l privesc. Nici nu l-aș fi putut termina. Îți voi face altul. Fără nimic din trecut. Numai tu. *(O ia în brațe.)* Cum te vede acum inima mea.

LUCIA *(încordată pentru o clipă)* : Nu, Pavel. *(Răspunde îmbrățișării. Apoi se desprinde încet ; cu voce stinsă.)* S-au rostogolit toate deodată...

PAVEL : Trebuia să-ți spun că te iubesc.

LUCIA *(așezîndu-se, copleșită)* : Portretul distrus... Ce-i vom spune lui Grigore ?

PAVEL *(închide radioul)* : Nu-s nici primul, nici ultimul căruia nu-i reușește o lucrare.

LUCIA : Nu, Pavel. Nu-i vorba numai de portret. Mă gîndeam la noi. De ce mi-ai spus ?

PAVEL : Știai de mult. Am văzut asta chiar în ochii tăi.

LUCIA : Ochii... Nu știu nici ei ce vor...

PAVEL : Nu, Lucia. Ochii știu totdeauna ce vor. Ai tăi mai ales. Asta îmi ajunge. Îmi dau seama de tot greul. Voi găsi însă momentul potrivit ca să vorbesc cu Grigore.

LUCIA : Nu, Pavel... Te rog, nu. N-ai dreptul să faci asta.

PAVEL : Va înțelege. Trebuie să înțeleagă.

LUCIA *(îngîndurată)* : Ah, Pavel, cît aș fi vrut să nu-mi fi spus.

PAVEL : E mai bine așa. Se vor lămuri toate.

*(Scurtă pauză. Se aude cineva intrînd în vestibul.)*

LUCIA : E Grigore. *(Se îndreaptă spre ușă.)*

GRIGORE *(intră ; în trecere, mecanic, dintr-o veche deprindere, un gest de afecțiune pentru Lucia)* : Bună ziua, Pavel.

PAVEL : Bună ziua.

LUCIA *(lui Pavel, care-și face de lucru lîngă șevalet, strîngîndu-și ustensilele)* : Hai, lasă, să stăm puțin.

GRIGORE *(așezîndu-se)* : Îmi faci o cafea, Lucia ?

LUCIA *(absentă)* : E aproape ora mesei.

GRIGORE : E încă destul timp. Altădată mi-ai fi făcut...

LUCIA *(absentă)* : Altădată. Altădată era altădată...

*(Se așază cu toții.)*

PAVEL : E și azi foarte cald.

GRIGORE : Da. Sînt obosit...

LUCIA *(lui Grigore)* : Unde-ai fost ?

GRIGORE : La teatru, la sindicat. Apoi la A.T.M.

LUCIA : Și ?

GRIGORE : Cu directorul n-am putut vorbi. Lipsește azi. Am vorbit cu ceilalți. Foarte binevoitori. Mi-au propus să se ocupe de plecarea mea în străinătate, pentru un consult medical. I-am refuzat.

LUCIA *(dezamăgită)* : Vai, Grigore !

GRIGORE : N-are nici un rost.

PAVEL : E o posibilitate de verificare. Nu trebuia să renunți la ea.

GRIGORE : Nu-i nimic de verificat. Medicii noștri sînt și ei foarte buni. Cazul meu e clar din punct de vedere medical. E complicat doar pentru mine. Prin consecințe. Dar asta e altceva.

LUCIA : Chiar numai schimbarea și ți-ar fi fost folositoare.

GRIGORE : Mă simt foarte bine aici, în vizuina mea. Pot să-mi ling în liniște rănile.

LUCIA : Din nenorocire tu mai mult ți le scormonești.

GRIGORE : Fac și eu ce pot. Atîta mi-a mai rămas.

PAVEL : Ai să te îneci în pesimism.

GRIGORE : Vouă vă e ușor să mă judecați. Tu ai pictura. Lucia, școala. Toți muncesc.

LUCIA : Vei munci și tu, Grigore.

GRIGORE *(crescendo)* : Vei face, vei munci. Mereu viitorul. Viitorul e și clipa următoare și toate celelalte care urmează. La nesfîrșit.

PAVEL : Ți-au spus-o toți ; nu te gîndi la... *(Caută cuvîntul.)*

GRIGORE *(completîndu-l)* : La nebunia mea.

LUCIA *(mustrător)* : Grigore !

GRIGORE : Ăsta-i numele adevărat : nebunia. O formă de nebunie.

PAVEL *(nervos)* : Are dreptate Lucia. Te scormonești singur. În felul ăsta n-ai să te vindeci. Încearcă să te preocupe ceva. Plimbă-te, citește, scrie. Actorii obișnuiesc să facă pasiuni memorialistice. Scrie și tu memorii, amintiri...

LUCIA : E o idee foarte bună, Grigore.

GRIGORE : E o idee stupidă. Regret că o spun, dar așa este. Ca să scrii amintiri trebuie să ai și talent scriitoricesc și prestigiul vîrstei. Mie-mi lipsesc și unul și celălalt.

LUCIA : Sînt convinsă că ai scrie bine.

PAVEL *(indiferent)* : Încearcă altceva.

GRIGORE *(aprins)*: Ce să-ncerc ? Dacă aș fi tînăr, mi-aș căuta o altă meserie. Pentru asta însă e prea tîrziu. Dar nu sînt încă destul de bătrîn ca să mă consolez cu inactivitatea. Dacă nu muncești, te dărîmi. De-abia acum am ajuns la înțelegerea deplină a acestui adevăr. Am să ajung un animal. Am să mă degradez. Am și început...

PAVEL *(violent)* : Sfîrșește, Grigore ! *(O arată pe Lucia.)* Uită-te la ea ! Dacă n-ai milă de tine, ai cel puțin de ea ! O distrugi !

LUCIA : Pavel, te rog, Pavel !

PAVEL *(potolit)* : Iertați-mă, amîndoi...

GRIGORE : Ai dreptate. Ar fi trebuit însă să mi-o spui mai de mult.

LUCIA : Nu-i nimic, Grigore. Pavel exagerează.

*(Scurtă pauză.)*

GRIGORE : În cîte e azi ?

PAVEL : 12 august.

GRIGORE *(gînditor)* : Pînă încep școlile e mai bine de-o lună. Ce zici, Lucia, ai vrea să plecăm împreună ?

LUCIA *(evaziv)* : Firește.

GRIGORE : Bine. Mîine am să le spun că m-am răzgîndit. Îi voi ruga să mă ajute să putem pleca. Cît mai repede. Amîndoi, Lucia.

LUCIA *(sfîșiată)* : Da... Amîndoi. E foarte bine, Grigore. Din toate punctele de vedere. Nu-i așa, Pavel ?

PAVEL *(rece)* : Da, e bine. *(Lui Grigore.)* Și unde-ai vrea să pleci ?

GRIGORE : La Leningrad.

PAVEL : E o alegere bună. Sper să reușești...

GRIGORE : Cred că da. *(Luciei, încălzit de gîndul călătoriei.)* Tu n-ai fost încă niciodată. O să-ți placă mult... Vom merge la teatru. Vom fi acolo înainte de deschiderea stagiunii; vom găsi totuși spectacole... Nu se poate să nu găsim. Ești mulțumită, Lucia ?

LUCIA *(absentă)* : Ți-am spus doar.

GRIGORE : Credeam că o să te bucuri mai mult.

LUCIA : Mă bucur, Grigore.

PAVEL *(indiferent în aparență, cu imputare ascunsă pentru Lucia)* : Nici nu poate fi altfel. O călătorie e totdeauna un prilej de a scăpa... din obișnuit. E un fel de corectare a destinului.

GRIGORE *(a sesizat vag că Pavel vorbește cu o anumită semnificație ; devine atent ; tatonează)* : Crezi în destin ? Nu știam.

PAVEL *(imprudent, cu ironie)* : De loc. Dac-aș crede în destin n-aș vorbi de corectarea lui... N-ar fi logic.

GRIGORE : Da, poate...

LUCIA *(intervine spre a curma discuția)* : Crezi că vom putea pleca repede ?

GRIGORE : Da.

LUCIA : Ar fi foarte bine.

GRIGORE : Nu-mi închipuiam să fii așa grăbită.

PAVEL : De ce n-ar fi ? Alt cer, alți oameni...

GRIGORE *(ironic, arătînd spre șevalet)* : Alte portrete...

PAVEL *(ignorează aluzia)* : Și asta. Ermitajul e plin de pînze minunate. Veți avea ce vedea.

LUCIA *(fals)* : Totdeauna mi-am dorit să văd Leningradul. Sînt atîtea de văzut acolo...

PAVEL *(indiferent)* : Sînt multe de văzut.

GRIGORE : Desigur. Primul drum am să-l fac însă la Ermitaj. Pentru Rubens.

PAVEL : Și mie-mi place. E tonic.

GRIGORE : Vreau s-o revăd pe Helene Fourment, marea dragoste a lui Rubens. În portretele ei, Rubens e atît de inspirat...

PAVEL : Nu mai mult decît în altele.

LUCIA : Ermitajul e plin de capodopere.

PAVEL *(sîcîit)* : Nici vorbă.

GRIGORE : Da. E interesant însă în cîte pînze o găsim pe Helene Fourment.

PAVEL : Deseori, nu e decît una din figurile secundare...

GRIGORE : Așa e, în schimb a pictat-o în fel și chip. Sfîntă, madonă, divinitate antică.

LUCIA *(enervată)* : Îi era soție și-o avea la îndemînă. Putea să-i servească de model oricînd vroia. Cred că-i mai mult o chestiune de comoditate.

GRIGORE : Tu ce crezi, Pavel ? Ești doar mai competent.

PAVEL : Știu eu ? Ar fi cam greu de spus...

LUCIA *(hotărîtă să închidă discuția)* : În orice caz, oricît o fi Rubens de mare pictor, nu-i chiar primul de văzut. Sînt la Leningrad altele mult mai importante.

GRIGORE : Desigur. Dar nici Rubens nu trebuie uitat.

LUCIA *(se ridică grăbită)* : N-ai nici o grijă. N-o să-l uităm. Mă duc o clipă să văd ce-i cu masa. Mănînci cu noi, Pavel ?

PAVEL : Nu. Mulțumesc. Nu pot.

*(Lucia iese.)*

GRIGORE : De ce nu rămîi ?

PAVEL : Am treabă. *(Se uită la ceas.)* Chiar ar fi timpul să plec.

GRIGORE : E de-abia unu. *(Se ridică. Cu pași rari, se îndreaptă spre șevalet.)* Nici n-am văzut încă ce-ai lucrat azi.

PAVEL *(stingherit)* : N-a mers de loc. *(Schimbînd vorba.)* Bine că te-ai hotărît să pleci... O să se rezolve totul... Cu siguranță...

GRIGORE : Așa cred și eu.

PAVEL : De fapt, nici nu-i nimic grav. Ai să te convingi și tu.

GRIGORE *(iritat. Se oprește înainte de a ajunge la șevalet)* : Nu-i nevoie să-mi spună nimeni ce-i cu mine... M-am hotărît pentru Lucia. Asta o știi destul de bine.

PAVEL : Dac-aș fi în locul tău...

GRIGORE *(întrerupîndu-l)*: Ce-ai face? Spune ! Dă tu soluția. Sînt dispus s-o primesc.

PAVEL : Nu-i vorba de soluții. Te lași pradă deznădejdii. Fără rost.

GRIGORE : Iar sfaturi. M-am săturat de ele. Credeam că vrei să-mi spui ceva mai important.

PAVEL *(agresiv)* : O să vină timpul și pentru asta. Acum ar fi inutil. Prea te complaci în suferință.

GRIGORE *(cu ironie amară)* : Da, pentru tine ar fi mult mai comod să mă amăgesc cu gîndul vindecării. Aș vrea s-o fac, dar nu pot. De altfel, nici nu-i nevoie. Nu trebuie să-ți faci scrupule din cauza nenorocirii mele...

PAVEL : Nenorocirea ta, boala ta. Nu faci nimic altceva decît să...

GRIGORE *(completîndu-l)* : Să mă lamentez.

PAVEL : Vroiam să spun altfel. Dar e bine și cum ai zis tu. Asta faci. Nimic altceva. Ai uitat că ai datorii față de alții. Numai la tine te gîndești. La nimeni altul. Nici măcar la Lucia.

GRIGORE : N-are nevoie să mă mai gîndesc la ea...

PAVEL : Ești sigur de asta ?

GRIGORE : Sînt convins.

PAVEL : Foarte bine.

GRIGORE : Atunci ce mai vrei ? Nu-i nevoie să-mi aștepți sfîrșitul.

PAVEL *(înfrînt)* : Știi să lovești bine, Grigore. Ești bun țintaș.

GRIGORE : E mai cinstit așa. Putem vorbi deschis. De altfel, portretul a spus și el destule. Probabil ți-ai dat și tu seama.

PAVEL *(arătînd spre portret)* : N-o să mai spună nimic.

GRIGORE : Nu mă mai interesează. *(Atras parcă, se apropie de șevalet.)*

PAVEL : Privește-l totuși. Am terminat...

GRIGORE *(trece în fața șevaletului. Privește pînza. Un moment de surprindere. Ridică privirea spre Pavel)* : L-ai distrus... *(Pleacă de la șevalet. Se așază. Expresia sa e de nesiguranță amestecată cu satisfacție.)* Nu mă așteptam la asta... De ce-ai stricat portretul ?

PAVEL *(resemnat)* : Nu se putea altfel.

GRIGORE : Ciudat... Ciudat om ești... Da, da...

LUCIA *(intră, aduce două cafele)* : Gata. Am făcut cafele. Grigore.

GRIGORE : A, da, cafeaua. Mulțumesc... dar...

LUCIA *(ca o justificare vagă)* : Masa mai întîrzie puțin...

GRIGORE : Am renunțat. Poate bea Pavel.

PAVEL *(strîngîndu-și ustensilele)* : Mulțumesc. E timpul să plec. *(Lucia așază tava cu cafelele pe o mobilă, la întîmplare. Absentă, de prisos, deschide radioul. O muzică oarecare, ritmică, stridentă.)*

GRIGORE *(repezit)* : Ce ți-a venit ?! Închide-l, te rog...

LUCIA *(închide radioul ; jignită)* : Poftim. L-am închis...

GRIGORE *(răutăcios, cu satisfacție)* : Va să zică, s-a sfîrșit și cu portretul...

LUCIA *(în panică)* : Ai văzut ?! *(Zîmbind silit.)* M-a desfigurat. Păcat de atîta muncă...

PAVEL : N-ar fi ieșit nimic din el.

LUCIA : Semăna.

PAVEL *(încercînd să pară ironic)* : Pentru asemănare, cei mai buni sînt fotografii... Pînza asta n-avea sensibilitate.

GRIGORE : Probabil că tu știi mai bine. *(Scurtă pauză.)* E chiar sigur.

LUCIA: E vina mea, Grigore. Am stat prea ţeapănă.

PAVEL: De ce a ta? Mulţumesc. Sînt în stare să-mi port singur insuccesele.

GRIGORE: Poate fi şi un al treilea vinovat. Gîndiţi-vă şi la mine.

LUCIA: Tu nu poţi fi. În nici un caz...

GRIGORE: Ce să mai vorbim? Ai să-l refaci. Probabil că pînă la urmă tot îţi va reuşi portretul ăsta...

PAVEL *(fără convingere)*: Poate.

GRIGORE *(se ridică)*: Ei, eu vă las. La revedere.

PAVEL: Plec şi eu. Numai să termin de strîns calabalîcul.

GRIGORE *(ieşind, lui Pavel)*: Trebuie să mai vorbim. O să te caut.

PAVEL: Bine.

LUCIA *(îl urmează pe Grigore. Din uşă, lui Pavel)*: O clipă doar, mă întorc. *(Iese.)*

*(Pavel, febril, desface pînza de pe cadru. Se îndreaptă spre uşa vestibului. Se întoarce, ia şi ustensilele pe care le-a uitat, strînge şevaletul, îl sprijină de un perete, priveşte în jur, apoi pleacă grăbit, lăsînd deschisă uşa spre vestibul. După cîteva clipe reintră Lucia. Îl caută din privire pe Pavel. Observă şevaletul, apoi uşa întredeschisă. Traversează încet încăperea, închide uşa de care se sprijină, tristă, îngîndurată.)*

CORTINA

# ACTUL III

## TABLOUL 3

Acelaşi decor, după cîteva zile. Pavel şi Grigore intră dinspre vestibul.

GRIGORE: Ai fost punctual. Nu prea eşti, de obicei...

PAVEL: Da... De data asta am căutat să fiu. Doar m-ai chemat să-mi dai veşti noi.

GRIGORE: Un fel de-a spune, noi... Te caut de trei zile.

PAVEL: Am fost plecat. Am făcut cîteva schiţe.

GRIGORE *(arătînd spre şevaletul rămas în aceeaşi poziţie, cum fusese lăsat de Pavel)*: Şevaletul te aşteaptă, poţi reîncepe portretul oricînd... Cînd vrei.

PAVEL *(gest de renunţare)*: Am să-l iau. Cînd plecaţi?

GRIGORE: Nu mai plecăm nicăieri.

PAVEL: Spuneai că-i uşor. Erai aproape sigur.

GRIGORE: Am renunţat.

PAVEL: Asta-i noutatea?! Lucia ce spune?

GRIGORE: Nimic. Cred că nici nu ştie ce vrea.

PAVEL: Nu trebuia să renunţi.

GRIGORE *(se ridică, scoate pahare şi o sticlă)*: Cafea nu pot să-ţi dau. Nu mă pricep. Asta-i specialitatea Luciei. *(Arătînd sticla.)* Coniac... Bei?

PAVEL: Da.

*(Grigore toarnă coniac în pahare. Se reaşază. În timpul convorbirii, vor mai turna cînd unul, cînd celălalt.)*

GRIGORE: Te-am rugat să vii acuma, fiindcă ştiam că Lucia nu va fi acasă. Vroiam să fim singuri. Poate era bine să fi venit eu la tine. Am crezut însă că aici îmi va fi mai uşor să vorbesc. Văd însă că e destul de greu...

PAVEL: Ori acum, ori mai tîrziu... tot trebuie să ne explicăm.

GRIGORE: E vorba de Lucia. De Lucia şi de tine...

PAVEL: Te ascult.

GRIGORE: Bine. Am să te rog însă ceva: să fii sincer cu mine.

PAVEL: Nu-i nevoie să mă rogi. Nu ţi-am ascuns nimic.

*(Pauză.)*

GRIGORE *(cu voce sugrumată)*: O iubeşti?

PAVEL: Da.

GRIGORE: Şi ea?

PAVEL: De ce n-o întrebi pe Lucia? Poţi fi sigur că-ţi va spune adevărul.

GRIGORE *(enervat)*: Asta o ştiu şi singur. O cunosc, cel puţin cît tine.

PAVEL: Nu contest.

GRIGORE: Ce-i între voi?

PAVEL: Ar fi bine să discutăm calm.

GRIGORE: Pentru situaţia mea cred că sînt destul de calm. Nu pot însă renunţa să fiu precis...

PAVEL: Mă rog...

GRIGORE : I-ai spus c-o iubești ?

PAVEL : Da. *(Se oprește un moment ; continuă stingherit.)* Crede-mă, Grigore, nu știu cum s-a putut întîmpla. Din toate femeile, tocmai ea, soția ta... Știu eu ? Poate fiindcă am văzut-o atît de nefericită.

GRIGORE *(cu nerăbdare)* : Dar ea ? Ea ce ți-a spus ?

PAVEL : Nimic.

GRIGORE : Îți pun atîtea întrebări, fiindcă...

PAVEL : În sfîrșit... întreabă... cît vrei.

GRIGORE *(aprins)* : Crezi că te iubește ?

PAVEL : Am să-ți răspund. Dar te rog încă o dată să-ți păstrezi calmul. Altfel n-am să pot fi sincer pînă la capăt.

GRIGORE : N-ai nici o grijă. Știu să mă stăpînesc.

PAVEL *(sigur)* : Cred că mă iubește. Nu vrea să mă iubească, dar mă iubește.

GRIGORE : Cît ești de sigur ! Ai dreptate să fii ! Așa e : te iubește. Mi-am dat seama de mult... Cînd ai distrus portretul am avut o clipă de îndoială... M-a derutat... Cît de naiv am putut să fiu... Ar fi trebuit să curm de mult toate astea... Chiar grija pe care mi-ai arătat-o mie în ultima vreme pornea tot din dragostea ta pentru Lucia...

PAVEL : Nu ești obiectiv... E și greu să fii.

GRIGORE : E așa cum spun eu. Poate ai mai pus și puțină milă... Nu prea multă însă...

PAVEL *(înfruntîndu-l)* : Te gîndești numai la tine. La altceva nimic. Porți însă și tu răspunderea celor întîmplate.

GRIGORE *(cu ironie agresivă)* : Da ! Fiindcă am făcut din tine prietenul familiei.

PAVEL *(cu dispreț)* : Dacă nu vrei să-ți păstrezi demnitatea, te privește. Asta tot n-o să micșoreze partea ta de vină.

GRIGORE : Crezi că asta vreau ? ! Bună părere, n-am ce zice...

PAVEL : Atunci recunoaște cinstit. De la tine au pornit toate. Tu singur ai îndepărtat-o pe Lucia.

GRIGORE : Ea a fugit de mine. A fugit de mintea mea risipită.

PAVEL : Cît ești de nedrept... Numai tu ești vinovat. Tu și frămîntarea ta neîncetată și egoistă în care te complaci.

GRIGORE : De ce nu mi-ai spus-o mai devreme ? !

PAVEL : Ți-am spus. Poate nu în felul acesta, dar ți-am spus. Amintește-ți.

GRIGORE : Ori mi-ai spus, ori nu mi-ai spus, e tot una.

PAVEL : Da *(accentuînd)*, acum nu mai are nici o importanță.

GRIGORE : Ai vorbit cu Lucia ? Ce aveți de gînd să faceți ?

PAVEL : Asta depinde în primul rînd de tine.

GRIGORE : De mine ? Depinde numai de voi... Pentru mine e totul clar. Crezi că aveam nevoie de explicația de astăzi ca să aflu ceea ce știam ? Și încă de mult. Nu ! Poți fi sigur că nu ! Am avut tot timpul să mă gîndesc. La toate. *(Se oprește, privindu-l pe Pavel, care pare absent.)* De ce nu mă asculți ?

PAVEL : Te ascult, vorbește !

GRIGORE : N-am să vă stau în cale. Asta este soluția. Mă despart de Lucia. Va fi liberă.

PAVEL : Lucia n-o să primească. În situația ta, prezența ei ți-e necesară.

GRIGORE : Bine că te-a apucat iar mila de mine.

PAVEL : Nu-i vorba de milă. Cea mai bună soluție ar fi vindecarea ta. Atunci pentru Lucia despărțirea de tine n-ar mai fi o problemă.

GRIGORE : Nu-i nici acum. Nu e nevoie să așteptați ceea ce știu bine că n-o să se întîmple niciodată.

PAVEL : Nu cred că-i așa. În orice caz, se mai pot ivi și alte împrejurări...

GRIGORE : Care ?

PAVEL : Îți vei găsi alte preocupări, altă activitate. *(Cu gest de enervare așază paharul pe masă, spărgîndu-l. Vrea să adune cioburile.)*

GRIGORE *(se ridică, îi dă un alt pahar)* : Lasă-le ! Poftim altul.

PAVEL : Mulțumesc.

GRIGORE : Văd că ți-ai pierdut și tu calmul.

PAVEL : Ce vrei...

GRIGORE *(cu ton hotărît)* : Îhm... Să revenim. Am chibzuit bine cînd am hotărît să mă despart de Lucia. E un act de luciditate, nu de generozitate. E cel mai bine pentru toți și în primul rînd pentru mine. Sînt egoist. Mi-ai spus-o și tu. E adevărat. Lucia a devenit pentru mine o nouă povară pe care nu vreau s-o mai duc. Mi-ajung grijile mele. M-am săturat de toate tristețile ei. De nostalgiile după tine, de regretele pentru mine. M-am săturat de compasiunile ei. Sînt rezultatul unui automatism. M-au enervat destul. Crede-mă!

PAVEL *(cu îndoială)*: E destul de surprinzător...

GRIGORE: Chiar fără tine, tot la despărțire ajungeam. Mă gîndeam la asta de la început. Fac numai eforturi s-o suport. Nu știu... Am impresia că dacă va pleca, am să scap și de o parte din răul care mă roade.

PAVEL: Asta e într-adevăr ceva nou.

GRIGORE: Poate pentru tine. Pentru mine nu. Ai intrat la timp în viața ei. M-ai scăpat de o grijă.

PAVEL *(derutat)*: Aproape că nu te înțeleg...

GRIGORE: Asta-i realitatea.

*(Pauză.)*

PAVEL: Lucia știe că vrei să divorțezi?

GRIGORE: Încă nu.

PAVEL: Ar trebui să-i spui.

GRIGORE: Am să-i spun. De altfel, poți să-i spui și tu.

PAVEL: Ar fi mai bine ca tu să-i vorbești primul. Vei vedea atunci...

*(Se oprește. Intră Lucia; e în rochie de casă.)*

LUCIA: Bună seara.

PAVEL *(turnînd coniac)*: Bună seara.

GRIGORE: Cînd ai venit?

LUCIA: De cîteva minute.

GRIGORE: Nici nu te-am auzit. Văd că ți-ai schimbat și rochia.

LUCIA: Da, a plouat... S-a întunecat deodată. *(Aprinde lumina.)*

PAVEL: Nici n-am observat.

LUCIA: Dar ce-ați discutat așa aprins? *(Deschide ușile-ferestre spre terasă.)* Ce fumăraie!

GRIGORE: Vorbeam și noi...

LUCIA: Nu v-a trecut prin cap să deschideți măcar o fereastră. Probabil că discuția a fost foarte interesantă.

PAVEL: Da.

GRIGORE *(Luciei)*: Rămîi tu cu Pavel. *(Lui Pavel.)* Nu te supăra. Mă simt foarte obosit.

LUCIA: Du-te, Grigore.

PAVEL *(se ridică grăbit)*: Vă las și eu.

LUCIA: Rămîi. Nu vrei să stăm puțin de vorbă? Ia loc. *(Pavel se reașază.)* Termină-ți și coniacul. Cel din pahar. Altul poți fi sigur că nu-ți mai dau. Ați băut aproape o sticlă întreagă.

GRIGORE *(ieșind)*: La revedere.

PAVEL: La revedere.

LUCIA *(așezîndu-se în locul lui Grigore)*: Ei, a fost pasionantă discuția?

PAVEL *(vag)*: Destul...

LUCIA *(arătînd scrumierele pline)*: Se vede și după cît ați fumat.

PAVEL *(stupid)*: Fumăm mult amîndoi.

LUCIA *(ironică)*: Mare noutate! *(Schimbă tonul. Grav.)* Ascultă, Pavel, am auzit întreaga voastră convorbire.

PAVEL: Cum asta?

LUCIA: Da. Am auzit-o. Poate nu întreagă, dar destul ca să fiu complet lămurită. N-am obicei să ascult pe la uși, dar cînd am intrat în casă vorbeați prea tare ca eu să nu vă aud. Nu sînt chiar atît de bine educată ca să-mi astup urechile cînd bărbatul meu discută despre mine cu prietenul său. Și încă pe un ton violent.

PAVEL: Nu e necesar să te scuzi.

LUCIA: Nici nu mă gîndesc. Îți explic doar.

PAVEL: Foarte bine. Asta mă scutește pe mine să-ți mai spun ce-am vorbit cu Grigore. Aș fi pus desigur prea multe accente personale. Oricît m-aș fi ferit.

LUCIA: Poate. În orice caz, e mult mai bine că am aflat direct.

*(Scurtă pauză.)*

PAVEL: Lucia... Nu te-am văzut de trei zile. Niciodată nu mi s-a părut că timpul trece așa de greu.

LUCIA: Uite, Pavel, am impresia că vrei să-mi faci o nouă declarație. *(Accentuînd tonul ironic.)* Poate chiar să-mi ceri mîna, ca să nu rămîn în situația penibilă de soție abandonată. Nu-i nevoie. Crede-mă. Țin la tine, Pavel, dar nu te iubesc. M-am gîndit bine la asta.

PAVEL: Eu însă te iubesc. Chiar dacă...

LUCIA *(îl întrerupe)*: Ah, Pavel, cît poți fi de neînțelegător. Eu vreau să te scot din situații dificile și tu intri singur în ele.

PAVEL: Chiar dacă ar fi zadarnic, eu tot te iubesc.

LUCIA: O să mai vorbim despre asta. Deocamdată vreau să-ți spun altceva. Fii bun și lasă-mă.

PAVEL: Bine.

LUCIA: Nu știu de unde v-ați luat dreptul, tu și Grigore, să dispuneți de mine. Ce sînt eu, o ființă sau un obiect? Credeți că puteți tranzacționa asupra mea?

PAVEL : Ne atribui intenţii pe care nu le-am avut. Nici eu, nici Grigore...

LUCIA : Intenţii ! Parcă-i vorba de intenţii. *(Cu ironie amară.)* Ce simplu e totul pentru voi...

PAVEL *(sentenţios)* : Din păcate, nu-i simplu de loc. Te rog, mai bine să lăsăm asta...

LUCIA : Lasă-mă să isprăvesc.

PAVEL *(plictisit)* : Te ascult, dragă...

LUCIA : Şi tu şi Grigore v-aţi gîndit la toate, numai la mine nu. Nici el, nici tu. Nu v-aţi întrebat nici unul ce s-a întîmplat cu mine. Ce se va întîmpla cu mine. Aţi uitat amîndoi că sînt o femeie liberă. Că am şi eu viaţa mea. *(Accentuînd.)* Că am dreptul să hotărăsc asupra mea. Mentalitatea voastră asupra femeii, şi a ta şi a lui Grigore...

PAVEL *(întrerupînd-o)* : Văd că te pregăteşti să-mi faci o adevărată expunere...

LUCIA : N-aveam intenţia. Cred însă că nu ţi-ar strica.

PAVEL : În orice caz, nu-i acum momentul. Altă dată, cu plăcere. *(Ironic.)* Ai să ai tot timpul să mă lămureşti asupra drepturilor femeii. O să putem discuta oricît... şi critic şi autocritic.

LUCIA *(sever)* : Ar fi mai bine să discutăm asta chiar acum.

PAVEL : N-am nimic împotrivă. Dar mai întîi ar fi bine să ne ocupăm de situaţia noastră. Să hotărîm ce-avem de făcut.

LUCIA : Asta şi vreau... şi fiindcă ai amintit de critică şi autocritică...

PAVEL : Nu eu. Tu ai început.

LUCIA : Tu sau eu, n-are importanţă. Important ar fi altceva... Vorbim mereu de critică şi autocritică. Şi eu, şi tu, şi mulţi alţii... Uităm însă cu totul de ele în viaţa noastră personală. Ne rezervăm pentru şedinţe...

PAVEL *(ironic)* : Atunci să organizăm o şedinţă... O şedinţă de consiliu de familie...

LUCIA : Ieftin, dragă Pavel. Foarte ieftin. Nu-ţi găsesc nici un haz. Eşti refractar. Atîta tot.

PAVEL : Nu sînt de loc. Te urmăresc foarte atent.

LUCIA : De cîţi ani mă cunoşti tu pe mine ?

PAVEL : Îndată după ce te-ai măritat cu Grigore.

LUCIA : Exact. Şi de cînd ai început să crezi că mă iubeşti ?

PAVEL : Nu cred, te iubesc chiar.

LUCIA : S-admitem c-ar fi aşa. Dar de cînd ?

PAVEL : Cred că dintotdeauna.

LUCIA : Zău, Pavel... Renunţă la stilul ăsta de romanţă.

PAVEL : Eşti caustică !

LUCIA : Te-ai supărat ?

PAVEL : Nu.

LUCIA : Spui că mă iubeşti dintotdeauna... Bine, să zicem. Dar de cînd ţi-ai dat seama ? De curînd. Nu ?

PAVEL : Cred că atunci cînd te-am văzut nefericită din cauza lui Grigore. Se întîmplă deseori aşa : iubeşti de multă vreme, dar nu-ţi dai seama, şi deodată o întîmplare oarecare declanşează afecţiunea latentă.

LUCIA : Nu cred. De obicei bărbaţii nu se îndrăgostesc decît dacă întrevăd succesul. Poate să fie o femeie oricît de deosebită, nu se va îndrăgosti nici un bărbat de ea, dacă n-ar spera să fie acceptat. O va place, aşa cum ani de zile m-ai plăcut tu pe mine, dar nu se va îndrăgosti de ea. Numai adolescenţii fac excepţie. Ei se îndrăgostesc fără finalitate.

PAVEL : Nu ştiu de unde ai scos teoria asta.

LUCIA : E foarte logic.

PAVEL : Aparent poate fi, dar...

LUCIA : Nu numai aparent. Aşa e... Şi de aici începe vina mea.

PAVEL *(uşor ironic)* : Ai trecut la autocritică ?

LUCIA : Da. Am să evit însă termenul, fiindcă sîntem numai doi şi nu-ţi pot oferi o şedinţă organizată, cum vrei tu. De făcut însă, am să mi-o fac.

*(Pauză.)*

PAVEL *(ca pentru sine)* : N-ar fi trebuit să stric portretul...

LUCIA : Nu văd legătura.

PAVEL *(absent)* : Hîm !

LUCIA : Nu înţeleg legătura cu portretul.

PAVEL *(la fel)* : Eşti aproape la fel ca atunci cînd l-am început.

LUCIA : Da. Fiindcă m-am gîndit la toate şi încep să redevin cea adevărată. *(Cu căldură.)* Pentru ce-am fost în ultima vreme, te rog, Pavel, din inimă, să mă ierţi. La fel îl voi ruga şi pe Grigore.

PAVEL *(apăsat)* : N-am ce să-ţi iert.

LUCIA : Ba da, Pavel. Fii bun şi caută să mă înţelegi. *(Evocator, cald.)* Pe Grigore l-am iubit întotdeauna. De cînd s-a îmbolnăvit am simţit mereu apăsarea grijii pentru el. Eram atît de tristă, atît de singură... Ai început să-mi faci portretul şi erai mereu în apropierea noastră. Prezența ta mi-era necesară și plăcută. Încet, încet, am lunecat într-un joc periculos. Te-ai lăsat prins și tu...

PAVEL: Pentru mine n-a fost un joc.

LUCIA *(ca și cum n-ar fi auzit)*: Cu cît jocul devenea mai echivoc, cu atît era mai atractiv. Credeam că voi putea să mă opresc la timp.

PAVEL: Da. Și fără să ții seama de mine.

LUCIA: Am ținut, dar am greșit. Mi-am închipuit și despre tine că vei ști să te oprești la timp. Nu bănuiam să lunecăm din joc în vîrtej. Nici tu, nici eu.

PAVEL *(amar)*: Frumos joc...

LUCIA: Da, Pavel, ai dreptate. Am fost rea și ușuratică. *(Mai mult pentru sine, ca o mărturisire.)* Și totul s-a întîmplat pe nesimțite. Oare te-am iubit cu adevărat? Dacă te-am iubit pe tine, unde era atunci dragostea mea pentru Grigore? El a fost mereu în inima mea. Știu bine asta! Cum de nu mi-am dat seama? Cum am putut uita?

PAVEL: Nu toate întrebările au răspuns.

LUCIA: Ba au.

PAVEL: Nu știu.

LUCIA: Au toate!

PAVEL: În orice caz, pentru mine e tot una dacă-l vei găsi sau nu.

LUCIA: Vezi ce fel de om ești? De ce nu vrei să mă ajuți?

PAVEL: Nici nu vreau și nici nu pot. De fapt, n-ar folosi la nimic.

LUCIA: Nu-i așa. Trebuie să găsim răspunsul. Și pentru tine și pentru mine.

PAVEL: Din partea mea, te scutesc.

LUCIA: Nu vreau să crezi c-am fost necinstită cu tine.

PAVEL: Nu-ți reproșez nimic.

LUCIA: Nu te-am mințit. Poate a fost mai presus de mine...

PAVEL *(surprins, nelămurit)*: Ce vrei să spui cu asta?

LUCIA: Nu, nu! Te-am mințit. Dar trebuie să mă-nțelegi. A fost fără voia mea. Te-am mințit pe tine; m-am mințit și pe mine și nu mi-am dat seama. Nu știu cum am fost în stare...

PAVEL: E inutil, dragă Lucia...

LUCIA: Dă-mi voie, Pavel. În ultimii ani și eu și Grigore am fost fericiți. Tu știi bine că amîndoi am avut bucuriile și succesele noastre. Dar a fost de-ajuns un singur necaz ca totul să se întunece... De ce oare?

PAVEL *(dezarmat)*: Deh!

LUCIA: Nu-i pentru tine întrebarea! Știi de ce? Fiindcă viața noastră s-a înnoit mai repede decît noi înșine. Nu mă gîndesc numai la mine. Mai sînt atîția alții. Cîte n-am învățat... M-am gîndit însă prea puțin la sensurile vieții mele personale. Nu?

PAVEL *(indiferent)*: Nu știu...

LUCIA: Nu mi-am dat seama cît e de greu să devii mai bun și să te reînnoiești...

PAVEL: Nu-i nici o incompatibilitate între a iubi și a te reînnoi... Poate dimpotrivă...

LUCIA: Depinde ce înțelegi prin iubire... Vezi, dragă Pavel, în anii aceștia am găsit răspuns la întrebări grele... Gîndesc cinstit, muncesc cinstit, trebuie să și trăiesc cinstit. Nu vreau și nu pot să fiu altfel... A iubi... A iubi cu adevărat... N-avem dreptul să numim dragoste ceea ce nu e dragoste adevărată... Trebuie să mă înțelegi, Pavel.

PAVEL: Bine... Să știi că e normal ca omul să aibă un singur nas, nu-i însă anormal să aibă mai multe iubiri. Și nici morala ta și nici o altă morală din lume nu poate spune altfel...

LUCIA: Tare ești ușuratic.

PAVEL: Cîteodată e mai bine să pari așa.

LUCIA: Te vei gîndi tu singur la toate.

PAVEL: Am să-ncerc.

LUCIA *(alungîndu-și tristețea)*: Iar Grigore, cu divorțul lui, e pur și simplu un caraghios. Mă surprinde cum l-ai putut asculta. De altfel, nici n-ar trebui să mă mir. În chestiunile sentimentale, toți bărbații sînt stupizi, fiecare în felul lui.

PAVEL: Mulțumesc în numele tuturor.

LUCIA: N-ai pentru ce. E o constatare, nu un compliment... Asta-i una din formulele tale.

PAVEL: Plec. *(Arată șevaletul.)* Am să trimit după șevalet.

LUCIA *(aprobînd)*: Bine! Mai rămîi o clipă. *(Stingherită.)* Vreau să te rog ceva... Dacă ți-e greu, spune-mi.

PAVEL: De ce faci introduceri? Nu prea e obiceiul tău.

LUCIA: Să-ți spun atunci. Știi, s-a ivit o vacanță la Institutul de teatru. M-am gîndit că ar fi o ocupație foarte potrivită pentru Grigore. El însă n-ar face nimic pentru asta. Oricît l-aș ruga. Sînt convinsă că activitatea i-ar reda încrederea în el... Vreau să te rog să faci tu o sugestie pentru Grigore. Dacă poți, bineînțeles. Tu îl cunoști pe...

PAVEL: E o idee foarte bună. Mă duc chiar mîine.
LUCIA: Numai dacă nu-ți vine greu.
PAVEL *(evitînd un răspuns direct)*: Nimeni nu poate socoti asta o intervenție. E o datorie să-l ajutăm.
LUCIA: Îți mulțumesc.
PAVEL *(se ridică, îi sărută mîna)*: Să-ți mulțumesc și eu? La revedere, Lucia.
LUCIA: La revedere, Pavel. Nu te supăra că nu te conduc. Vreau să strîng puțin pe-aici. *(În timp ce iese Pavel, Lucia începe să facă ordine.)* Ați făcut o dezordine... Numai scrum peste tot... Ați spart și pahare... *(Strînge cioburile de pe jos.)*

CORTINA

## TABLOUL 4

Același decor. Seara, după trei zile. Lucia citește. Din cînd în cînd se întrerupe. Ascultă. E în așteptare. Se aude cineva intrînd în vestibul. Se ridică, deschide ușa.

LUCIA *(vorbind din ușă)*: Te-aștept de-o veșnicie.
GRIGORE *(intrînd)*: Nu era nevoie.
LUCIA: De ce-ai stat așa de mult?
GRIGORE *(cu ton rece, căutînd să-și ascundă mulțumirea)*: Era ocupat. Am așteptat. *(Se așază.)* În schimb, m-a primit cu multă căldură. S-a scuzat că din lipsă de timp mi-a fixat o oră atît de tîrzie.
LUCIA: Treci deocamdată peste asta. De ce te-a chemat?
GRIGORE: Ești nerăbdătoare?!
LUCIA: Spune, dragă, odată.
GRIGORE: Pentru locul vacant de la Institutul de teatru. S-au gîndit la mine.
LUCIA *(cu teamă)*: Și tu?
GRIGORE: Am primit.
LUCIA *(ușurată)*: Ah, Grigore, cît sînt de bucuroasă.
GRIGORE: I-am arătat situația în care mă aflu. Era de altfel informat. N-a primit obiecțiile mele.
LUCIA: Cred și eu.
GRIGORE: Mi-a spus că trebuie să-mi valorific experiența. Tocmai fiindcă nu mai pot juca.
LUCIA: Are dreptate.
GRIGORE: În sfîrșit, am primit. Să sperăm că voi face față.
LUCIA: N-am nici o grijă.
GRIGORE: E totuși altă muncă. Îmi va fi greu la început.
LUCIA: Cu experiența ta n-o să fie nici o greutate.
GRIGORE: Să vedem. I-am spus că-mi va fi greu la început. Mi-a amintit de spectacolele pe care le-am pus în scenă...
LUCIA: Așa este. Practica regizorală o să-ți folosească. Munca asta cere calități pedagogice. Chiar deosebit de subtile... Mai cere și mult tact. Voi, actorii, sînteți deseori senzitivi ca mimozele.
GRIGORE: Eh, nu toți... Era foarte bine informat asupra activității mele. M-am și mirat — e atît de ocupat. Nici nu știu cînd mai găsește timpul să-și scrie cărțile. I-am și spus-o. A rîs. Mi-a spus că în ilegalitate a fost de multe ori în închisoare. A rămas de atunci cu deprinderea de a dormi puțin.
LUCIA: A fost un noroc că te-a chemat chiar el.
GRIGORE: E un om și jumătate. Am simțit că am datoria să accept propunerea. Convorbirea cu el mi-a dat curaj.
LUCIA: Trebuie să te apuci imediat de lucru.
GRIGORE: Pînă la deschiderea cursurilor nu mai sînt decît trei săptămîni.
LUCIA: Ai tot timpul să-ți pregătești primele lecții.
GRIGORE: Chiar mîine mă duc la institut.
LUCIA *(veselă)*: Sînt fericită, Grigore. Devenim colegi. Bineînțeles, dacă accepți colegialitatea cu o modestă profesoară de școală medie...
GRIGORE: Ești ironică.
LUCIA: Nu, dragă, sînt veselă. E prima veste bună din ultimele luni.

*(Pauza.)*

GRIGORE *(întunecîndu-se)*: Pot să-ți mai dau una: ești liberă. Divorțăm.
LUCIA: Noutatea asta o știu de trei zile.
GRIGORE: Ți-a spus-o Pavel?
LUCIA: În orice caz, eram prima care ar fi trebuit s-o afle.
GRIGORE: Văd că a avut grijă Pavel să te informeze.
LUCIA: Să-l lăsăm deocamdată pe Pavel. Tu de ce nu mi-ai spus?

GRIGORE: Nici nu mi-ai dat prilejul.

LUCIA: Eu nu ți l-am dat?! În ultimele zile, n-am putut să scot de la tine nici trei cuvinte. Oricît am încercat. Ai tăcut tot timpul ca un bursuc.

GRIGORE: Dacă voiai să discutam, puteai să începi tu.

LUCIA: De ce eu? Fiindcă-ți lipsea ție curajul?

GRIGORE: În schimb lui Pavel nu i-a lipsit.

LUCIA: Are și el tot atîta curaj cît și tine. N-aș fi știut nimic dacă nu v-aș fi auzit singură.

GRIGORE *(surprins)*: Cum singură?

LUCIA: Da, singură. Acum trei zile m-am întors acasă în timp ce discutai cu Pavel. Cînd am intrat, v-am auzit. Erați foarte grăbiți să-mi hotărîți soarta... *(Cu amărăciune.)* M-a durut destul...

GRIGORE: Situații ca ale noastre nu se pot limpezi fără a provoca dureri. Nu țin însă mult. Îți va trece repede și ție... O să te ajute Pavel.

LUCIA: Mulțumesc. E mișcător cîtă grijă îmi porți.

GRIGORE: Are cine să-ți poarte de grijă.

LUCIA: Văd că ți-a revenit și curajul. Chiar fără stimulentul coniacului, ca acum trei zile.

GRIGORE: Nu mi-a lipsit curajul. Am amînat pentru a-i da prilejul lui Pavel să-ți vorbească el mai întîi. Mi-era frică să nu-ți inspir generozități inutile.

LUCIA: A, de asta?! Ai crezut că e mai bine să mă convingă Pavel?

GRIGORE: Da.

LUCIA: Și crezi că a reușit?

GRIGORE: Nu știu. Asta are acum mai puțină importanță. Situația s-a schimbat. În folosul meu.

LUCIA: Cum adică? De ce în folosul tău?

GRIGORE: De cîteva ore sînt din nou un om care are munca lui. N-am nevoie nici de mila ta, nici de mila nimănui. Ne putem despărți. Nu mai ai nici un motiv să te simți obligată să schițezi gesturi de sacrificiu pentru mine. Oricum nu le-aș primi.

LUCIA: Bine, Grigore.

GRIGORE: Atunci ne-am înțeles. Divorțul e bine să-l ceri tu.

LUCIA: De ce eu?

GRIGORE: Așa se obișnuiește. Va merge totul destul de repede. E aproape o formalitate.

LUCIA: Da?

GRIGORE: Se poate termina totul într-o lună. Poate chiar și mai puțin.

LUCIA: Nici nu știam.

GRIGORE: M-am interesat.

LUCIA: Foarte bine. Atunci, n-ai decît să începi divorțul.

GRIGORE: Cînd soții sînt de acord, ca în cazul nostru, îl cere soția.

LUCIA: Pentru ce să-l cer eu?

GRIGORE: Ți-am explicat. E mai convenabil și mai practic.

LUCIA: Sînt interesante informațiile tale. S-ar putea să-mi folosească...

GRIGORE: Tu n-ai nimic de făcut. Doar o simplă semnătură. Mă ocup eu de celelalte.

LUCIA: Bine că știu, pentru viitor. Acum nici nu mă gîndesc să divorțez.

GRIGORE: Cum asta?

LUCIA: Cum ți-am spus. Nu divorțez! Cel puțin deocamdată.

GRIGORE: Nici nu știu ce să mai cred.

LUCIA: Ce vrei!

GRIGORE: Pînă acum cîteva clipe eram înțeleși. De ce-ai revenit? Ce vrei? Să te rog, să insist...

LUCIA: Nu vreau nimic.

GRIGORE *(căutînd s-o convingă)*: E mai bine pentru toți să terminăm cît mai repede.

LUCIA *(enervată)*: Sfîrșește, Grigore, te rog!

GRIGORE: Bine. Probabil te va convinge Pavel.

LUCIA: Te rog, Grigore, ajunge. Mi-ai spus destule răutăți.

GRIGORE: Cred că mă port cît se poate de corect. Îți dau libertatea să-ți refaci viața cum vrei. Și-ți repet încă o dată: nu-i nevoie să te lași rugată. Dacă prin asta urmărești să-ți liniștești anumite scrupule, te asigur că nu-i necesar.

LUCIA: Cum poți să-mi spui așa ceva?! Cum te rabdă inima, Grigore?

GRIGORE: Am judecat destul cu inima. Bine că mi-am adus aminte că mi-a dat Dumnezeu și cap.

LUCIA *(enervată)*: Din contra, mie mi se pare că ți l-a luat! Am să plec, Grigore. Ai dreptate. Trebuie să plec.

GRIGORE: Bine că te-ai hotărît. Va fi mulțumit și Pavel. Să isprăvim fără complicații inutile. Iar de plecat, voi pleca eu. Casa îți va rămîne ție.

LUCIA: Păstrează-ți și casa și sfaturile avocățești. Și tot ce vrei. Am să plec... Am să plec. *(Își cuprinde fața în mîini.)*

GRIGORE *(apropiindu-se)* : Nu plînge, Lucia. Te rog. N-are nici un rost.

LUCIA *(ridicînd capul, cu ochii înlăcrimați)* : Nici măcar nu pot să plîng cum trebuie.

GRIGORE : O să treacă și asta.

LUCIA *(izbucnind în plîns)* : O să treacă...

GRIGORE *(cu glas mîngîietor)* : Liniștește-te, Lucia...

LUCIA *(printre lacrimi)* : Cum poți să fii atît de nedrept... După atîția ani ! Sînt vinovată... Știu... Niciodată nu te-am mințit... Dacă vroiam să plec... Dacă trebuia... Îți spuneam... Nu te-aș fi mințit... Nici măcar să te amăgesc... Nici pe tine, nici pe mine, Grigore...

GRIGORE *(febril, îi pune mîna pe umăr)* : E adevărat ?

LUCIA : Lasă-mă... Am să plec...

GRIGORE *(emoționat)* : Lucia, gîndește-te... Să ne gîndim...

LUCIA *(absentă, continuînd)* : De asta n-am vrut să ne despărțim... Cum poți să nu-ți dai seama ?! Cum poți... Dă-mi batista ! *(Își ascunde cîteva clipe obrazul în batista pe care i-a dat-o Grigore, apoi, cu zîmbet trist.)* Să-ți spun că te iubesc ?

GRIGORE *(cuprinzîndu-i umerii)* : Nu-i nevoie să spui nimic.

LUCIA : Nici nu pot. Dar e așa !

GRIGORE : Și Pavel ?

LUCIA : Știe. I-am spus și lui. A înțeles.

GRIGORE : Mie de ce nu mi-ai spus nimic ?

LUCIA : Ar fi fost degeaba. Erai prea enervat ca să poți înțelege...

GRIGORE : M-ai fi scutit de mult amar. N-am să-l uit niciodată.

LUCIA : Într-un fel, mă bucur.

GRIGORE : N-ai nici un motiv.

LUCIA : Ba am ! Am reușit să te fac să te gîndești din nou la mine. Nu s-a mai întîmplat asta de mult.

GRIGORE *(surprins)* : Într-adevăr, în ultima vreme nu mă gîndesc la nimic altceva decît la tine. Acum îmi dau seama... Lucia...

*(Se oprește, întrerupt de sonerie.)*

LUCIA : Cine-o fi ? *(Se uită la ceas.)* E trecut de zece. *(Cu ton obosit.)* Te rog, Grigore, vezi tu.

*(Grigore se ridică. Trece în vestibul, se aude zgomotul ușii de la intrare.)*

GRIGORE *(din vestibul)* : Bună seara.

PAVEL *(la fel)* : E cam tîrziu.

GRIGORE *(la fel)* : Nu face nimic.

PAVEL *(intrînd)* : Bună seara.

LUCIA : Bună seara, Pavel. Tu erai ?!

PAVEL *(stingherit)* : Da. Am văzut lumină...

GRIGORE *(arătîndu-i un fotoliu)* : Ia loc.

PAVEL : Am intrat numai pentru o clipă.

LUCIA : Nu te scuza.

PAVEL *(așezîndu-se)* : Ce mai faceți ?

GRIGORE : Bine.

LUCIA : Stăteam de vorbă. Grigore a fost numit la Institutul de artă teatrală. Despre asta vorbeam...

PAVEL : Te felicit.

GRIGORE : Mulțumesc.

PAVEL : E o veste bună.

LUCIA : Așa am zis și eu : o veste bună. Tu ce faci, Pavel ?

PAVEL : Bine. Mă pregătesc de drum.

GRIGORE : Unde pleci ? Așa deodată?!

PAVEL *(lui Grigore)* : Da. De asta am și venit. Vroiam să vorbesc cu tine înainte de plecare.

LUCIA *(vrînd să se ridice)* : Atunci vă las. Dacă vreți cîte o cafea, vă fac.

PAVEL : Mie nu. Mulțumesc. Stau numai cîteva clipe.

GRIGORE : Rămîi, Lucia !

LUCIA : Bine.

GRIGORE : Tot nu ne-ai spus unde pleci.

PAVEL : Mi s-a încredințat conducerea colectivului care va executa marile picturi murale de la...

LUCIA *(întrerupîndu-l)* : Dar asta-i lucrarea fostului tău maestru !

PAVEL : Chiar el m-a recomandat în locul lui.

GRIGORE *(interesat)* : Cum de-a renunțat la lucrare ?

PAVEL : Ieri m-a chemat la el. Mi-a spus că se simte obosit. Lucrările trebuie începute imediat și duse în ritm susținut. E nevoit să renunțe. De-abia în ultimul moment a găsit tăria necesară. A fost mișcător. A visat totdeauna o astfel de realizare monumentală. Mi-a dăruit o paletă de-a lui...

GRIGORE : Ai primit o moștenire grea.

PAVEL : Da. E o lucrare foarte importantă.

LUCIA : Îți doresc succes.

GRIGORE : Ești de felicitat.

PAVEL : Vă mulțumesc.

LUCIA : Nimeni nu s-ar fi putut gîndi acum cîțiva ani la o astfel de lucrare.

PAVEL *(cu elan)* : Ai dreptate. Pentru noi pictorii incepe o nouă Renaștere. Construcțiile noastre monumentale sînt catedralele timpului nostru. Ca

*Între 17 şi 26 iunie a.c. a avut loc la Varşovia Congresul al VIII-lea al Uniunii Internaţionale a Marionetiştilor (UNIMA). Cu acest prilej s-a desfăşurat şi un Festival internaţional al teatrelor de păpuşi şi marionete, la care au participat 20 de trupe din 13 ţări. După o interesantă şi foarte atrăgătoare dispută artistică de zece zile, cu participarea păpuşarilor din trei continente, juriul Festivalului, alcătuit din oameni de artă polonezi, a decernat diplome şi a înmînat daruri formaţiilor care s-au distins în mod deosebit. Cea mai importantă distincţie, Diploma Ministerului Culturii şi Artei al Republicii Populare Polone, a fost conferită Teatrului „Ţăndărică" pentru spectacolul* Cartea cu Apolodor *de Gelu Naum, în regia Margaretei Niculescu, decorurile lui Ştefan Hablinski şi păpuşile Ellei Conovici. Diploma Prezidiului UNIMA (în afara juriului) a fost decernată Teatrului „Lalka" din Varşovia, pentru spectacolul* Tigrişorul Petre, *scris de Hanna Januszewska şi Jan Wilkowski şi regizat de acesta din urmă.*

*Despre celelalte distincţii, ziarele au publicat ştiri la vremea respectivă. Subliniem aici, încă o dată, succesul deosebit al Teatrului „Ţăndărică", consemnat cu mare căldură de presa poloneză, în frunte cu ziarul „Trybuna Ludu", şi consacrat de păpuşari din lumea întreagă la competiţia de înalt nivel la care a participat.*

*Articolul pe care-l publicăm în paginile de faţă şi-a propus să sintetizeze experienţa acestui Festival, stabilind şi locul de frunte, legitim recunoscut, pe care îl ocupă teatrul romînesc de păpuşi în ansamblul mişcării păpuşăreşti mondiale.*

# Profilul modern al teatrului de păpuşi

Judecînd după activitatea Uniunii Internaţionale a Marionetiştilor, după festivalurile internaţionale din ultimii ani şi după interesul arătat de publicistică, se poate afirma că teatrul de păpuşi e acum în drum spre majoratul său artistic. Minoratul e caracterizat de vizarea unei categorii limitate de public (numai copiii de vîrstă preşcolară, sau numai vizitatorii cabaretelor din marile oraşe occidentale, sau numai elevii etc.), de inexistenţa unei dramaturgii originale proprii (înlocuită de o producţie parazitară de adaptări scenice ale unui folclor ce a fost o dată adaptat pentru literatura cultă), de practicismul orb — din lipsa istoriei şi teoriei specifice —, de imitarea teatrului dramatic interpretat de actori, în ceea ce are el mai înapoiat — adică naturalismul întruchipării scenice, orizontul tematic îngustat de prejudecăţi ideologice, pedagogice, etnografice —, de conservatorismul formelor elementare în crearea păpuşilor. Drumul spre majorat, adică înfrîngerea categorică a limitelor amintite, e diversificat de feluritele experienţe şi stadii de evoluţie ale teatrelor naţionale de păpuşi. Printre contradicţiile numeroase care se cer învinse pe acest drum, e şi aceea, paradoxală, că fiecare teatru nou preia, de la început, tot ce e mai învechit în experienţa milenară a acestui

**Margareta Niculescu,** artistă emerită, directoarea Teatrului „Ţăndărică"

domeniu de artă, iar teatrele cele mai vechi sînt adeseori tentate să se îndepărteze de arta păpuşărească din ambiţia de a concura cu teatrul dramatic, cu cinematografia, cu televiziunea, cu literatura — pe terenul acestor îndeletniciri şi nu pe al său propriu. Contradicţiile, inerente dezvoltării, definesc o mişcare creatoare. Semnele distinctive ale acestei mişcări progresive le constituie aspiraţia spre relaţii temeinice cu celelalte arte şi cu formele moderne de comunicare prin imagini, năzuinţa către un conţinut filozofic, inspirat esenţial de contemporaneitate, şi către înalta expresivitate a jocului păpuşii, dorinţa de a cîştiga publicul de toate vîrstele. Teoretic, astfel de date sînt afirmate cu din ce în ce mai stăruitoare convingere. Teatrologul sovietic Leonora Şpet, reputată cercetătoare a istoriei teatrului de păpuşi, pledează pentru „îmbogăţirea mijloacelor de expresie în spectacolele păpuşăreşti, elevarea ideilor, lărgirea repertoriului". „Ne trebuie neapărat o teorie proprie — afirmă englezul Jan Bussel —, ea trebuie scoasă din mîinile pedagogilor şi folcloriştilor". „Poziţia teatrului de păpuşi de azi şi viitorul său depind de relaţiile sale cu celelalte arte" — spune francezul Lucien Caron.

Practic, festivalurile internaţionale arată o fervoare în părăsirea tradiţiilor învechite. Cei mai buni păpuşari din lume au pornit pe căi neumblate, inovînd cu o fantezie cuceritoare, scoţînd teatrul de păpuşi din izolarea sa şi configurîndu-i totodată un chip propriu, explorînd cu patimă oceanul nelimitatelor sale posibilităţi. După spectacolul teatrului polonez „Lalka" (Varşovia — iunie 1962), care mi-a produs o puternică impresie, am căutat să aflu cîte ceva despre concepţia realizatorului său principal. Regizorul Jan Wilkowski a refuzat însă să considere acest spectacol ca definitoriu pentru creaţia sa şi a stăruit ca reprezentaţia să fie considerată drept o etapă experimentală într-un proces aflat de-abia la începutul său. „Teatrul de păpuşi — mi-a declarat — e un continent nedescoperit încă. Cele mai importante realizări din lumea întreagă sînt deocamdată pregătiri pentru explorarea şi luarea lui în stăpînire. În acest sens, dacă vreţi, socotiţi şi spectacolul meu de azi un punct de pornire". El şi-a afirmat încrederea în cucerirea acestei „pete albe" de pe harta artistică a lumii, dar şi convingerea că descoperitorii vor fi acei creatori îndrăzneţi care vor şti să se desprindă fără teamă de vechile ţărmuri şi să urmărească noul, nu la voia întîmplării, ci în consonanţă cu cerinţele epocii.

Artista interpretă de la Teatrul „Țăndărică" Dorina Tănăsescu, laureată a Premiului de Stat, și două personaje : Apolodor și Țăndărică

Toate manifestările și competițiile artistice internaționale au demonstrat indiscutabil că teatrul de păpuși din țările socialiste se află la un nivel superior, atît prin țelurile pe care și le propune cît și prin felul în care tinde spre înfăptuirea lor. Sprijinul statului, existența unei mișcări masive, organizate, numărul mare de talente, formarea unei dramaturgii proprii, ambianța generală de emulație, caracterizantă pentru revoluția culturală, existența unui public constant sînt printre factorii care au situat definitiv centrul de greutate al artei păpușărești în cîmpul culturii socialiste. Trupele din țările capitaliste sînt îndeobște de inițiativă privată, uneori cu vagi și sporadice subvenții municipale sau de altă sorginte, se adresează unui public limitat și pe zone limitate. De multe ori devin mici și neînsemnate anexe ale unei instituții pedagogice, sau furnizoare de numere de divertisment în programele de music-hall. Resursele materiale precare, numărul mic de profesioniști, publicul nestabil și restrîns, absența parțială sau totală a

Tigrișorul Petre, personajul lui Jan Wilkowski, în spectacolul cu același nume al Teatrului „Lalka" din Varșovia. „Păpușa" e de fapt artista, care poartă, pe propriul ei cap, capul tigrului

Personajul Măturătorul din spectacolul „Moș Gunoi" al Teatrului din Riga (R.S.S. Letonă). Pe o mînă artistul ține capul păpușii, cealaltă a devenit *mîna* personajului. Firescul mișcărilor e favorizat de dimensiunea capului, care e foarte mare

Două personaje din „Cartea cu Apolodor": Cetăţeanul...

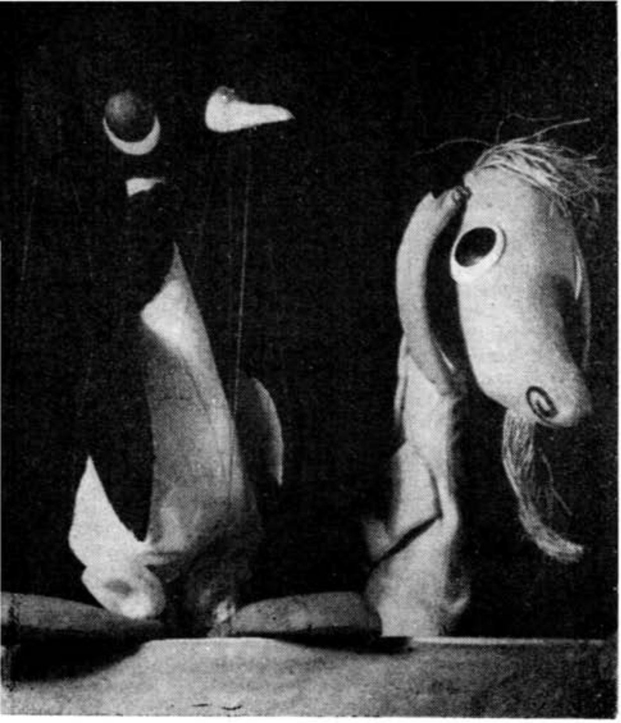
unui curent teoretic, situaţia periferică şi îngrădită de prejudecăţi în cîmpul artelor, lipsa unui program ideologic clar, de perspectivă sînt printre cauzele care ţin acest teatru, în Occident, într-o postură minoră. Sînt însă şi unele trăsături care caracterizează arta păpuşărească de azi din toate ţările. Printre acestea ar putea fi numite: tendinţa de a servi unor scopuri umaniste, progresiste, şi spiritul inovator.

Spectacolul Teatrului „Lalka", *Tigrişorul Petre,* cu piesa Hannei Januszewska şi a lui Jan Wilkowski îşi propunea să demonstreze că faţă de atmosfera de război rece şi de înclinaţiile funciare ale copilului spre joaca de-a lupta, spre jucăriile-arme e necesară o foarte atentă aplecare către educarea unui spirit paşnic în noua generaţie şi sădirea în minţile tinere a aversiunii împotriva militarismului agresiv. „Ţăndărică", prin *Cartea cu Apolodor* de Gelu Naum, făcea cu mare inventivitate un moment politic internaţional pentru înţelegerea copiilor, printr-o spirituală excursie de-a lungul tuturor geografiilor. *Moş Gunoi* de V. Andreevici şi S. Prokofieva, reprezentaţia Teatrului Sovietic din Riga, ridica la rang de problemă cetăţenească, în condiţiile unui oraş modern, educaţia igienică a copilului de vîrstă şcolară. *Teddy şi Vrăjitorul* al Teatrului din Halle (R.D. Germană) punea, deşi cu stîngăcie şi într-o metaforă cam greoaie, chestiunea atît de actuală a solidarităţii internaţionale, pe deasupra deosebirilor de rasă, în faţa maniacilor războiului. Au existat şi spectacole de etnografie pură, sau cu scop didactic declarat, sau experimentînd doar în planul tehnic ; dar chiar şi în asemenea spectacole — în orice caz, în majoritatea absolută a reprezentaţiilor — a putut fi aflat un ecou satiric, sau dramatic, sau poetic, mai amplu sau mai palid, al preocupărilor şi frămîntărilor esenţiale ale omului de azi. Orientarea către idei înaintate, majore, înscrise într-un orizont tematic vast, condiţionează vădit şi progresul teatrului de păpuşi. Ca pretutindeni în celelalte domenii de activitate spirituală, şi aici tentativele de evaziune din realitate duc spre impas ideologic şi estetic, spre degenerescenţă. Aceasta mi s-a părut a fi situaţia Teatrului de amatori (studenţi) din Göttingen (R.F. Germană), care, prin cîteva momente mute, realizate într-o manieră abstracţionistă, a exprimat o concepţie morbidă despre om, dispreţ pentru mase, obiectivism dizolvant. Televiziunea, care începuse a transmite spectacolul, a întrerupt emisiunea. Spectatorii, plictisiţi, pornind într-un adevărat exod către ieşiri, s-au mai oprit o clipă în praguri, cu stupefacţie, cînd au auzit răsunînd în difuzoarele spectacolului, sub un pretext scenic oarecare, un vechi marş soldăţesc hitlerist. Există, aşadar, un golf concret în care ajung, pînă la urmă, blazaţii navigatori pe mările decadentismului... Aceasta a fost o împrejurare singulară la festival, dar simptomatică pentru o orientare străină de însăşi esenţa teatrului de păpuşi.

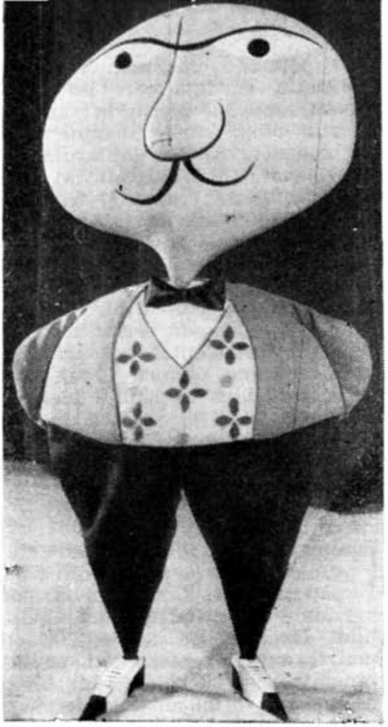
Se pot defini, cu oarecare aproximaţie, două atitudini în materie de preluare a folclorului în variatele sale manifestări: una conservatoare, conţinînd o tendinţă arhaizantă, circumscriind spectacolul de păpuşi la o măruntă exhibiţie de frumuseţi patriarhale şi idei minore sau generalităţi ; alta, valorificînd creaţia populară în spirit contemporan, înglobînd-o teatrului de păpuşi şi nu subsumînd această artă nevoii de a etala produsele folclorice. Teatrul polonez din Gdansk a combinat un număr de povestiri ale scriitorului Oscar Kolberg pentru a alcătui cu ajutorul lor o originală istorie a mazurcii şi a krakowiak-ului — dansuri populare poloneze. Povestea, cîntată, începe undeva, cîndva, într-un timp poematic, cu fata care l-a refuzat curajoasă pe rege pentru a rămîne credincioasă iubitului plecat la război, și continuă, prin multe întîmplări, pînă în momentul cînd, într-o imagine de un farmec cu totul particular, cîntecul trece de pe vioara necăjită a lăutarului nomad pe clapele pianului lui Chopin. Teatrul din Ljubljana (R.P.F. Iugoslavia) a reprezentat o piesă a autorului polonez Jan Gabrowski, *Lupul, capra și iezii*, uimitor de asemănătoare cu povestea lui Creangă, cu diferența că aici sînt patru iezi. Specialiștii ne-au spus că există o intensă și veche circulație a unor teme folclorice în țările din sud-estul Europei... Cum a fost însă tratată povestea? Întocmai așa cum a fost creată în urmă cu sute de ani, dezgropată și reconstituită fiind cu pioșenie, parcă numai pentru plăcerea de a privi o reconstituire. Intervențiile actuale sînt mai ales de ordin muzical: capra dă, cu toată seriozitatea, un recital de coloratură căprească în fața iezilor fascinați de talentul neașteptat al mamei lor, iezii cîntă un cor duios pe patru voci în urma mamei, lupul, bătrîn, face vocalize de tenor pensionar la poarta casei, iar, după ce hainul pleacă să-și ascută limba la fierar ca să devină sopran, o rață și un rățoi execută un modest intermezzo, duo muzical pe motive de charleston. Piesa se închide în cerc, la punctul de unde a plecat, trăgînd astfel o graniță hotărîtă de completă izolare față de spectator. Acesta s-ar putea numi folclor în conservă.

Interesante sînt relațiile teatrului de păpuși cu literatura. Mulți împrumută teme, subiecte sau personaje din literatura clasică și modernă și le prelucrează pentru păpuși. Aici, firește, determinantă e alegerea (înțelegînd că această alegere e prezidată de criteriul contemporaneității) în ceea ce privește calitatea spectacolului. Dante, Lope de Vega, Goethe, Goldoni, Alecsandri, Caragiale au fost și vor mai fi autori reprezentați pe scenele de păpuși — spre folosul acestui teatru, bineînțeles, și al publicului său. Mai cu seamă al celui neadult. Dar și această relație are forme diferite de manifestare. „Țăndărică" a dovedit o orientare excelentă, recurgînd la transpunerea directă a povestirii în versuri pentru copii *Cartea cu Apolodor*. Literatura contemporană s-ar cuveni să fie un furnizor principal de dramaturgie pentru păpuși, mai ales în condițiile noastre, cînd piesele scrise special pentru păpuși sînt încă puține, iar cărțile scrise special pentru copii sînt multe și în mare parte bune. Henryk Ryl, directorul Teatrului „Arlechin" din Lodz, a făcut o frumoasă adaptare (fragmentară) a epopeii indiene „Mahabharata" (sub titlul *Nal și Damayanti*), montînd cu aleasă îngrijire și gust străvechile legende, folosind stilul hieratic al plasticii indiene și un colorit dominant auriu-verzui, dispunînd în scenă, în compoziții remarcabil organizate, zeci de păpuși subțiri și mici, manipulate din spate de artiști îmbrăcați în negru. Culoarea locală, mai ales a momentelor sacerdotale, a fost convingătoare. S-a depus de către un

**...și Tilharul din Connecticut**



Alte personaje din „Cartea cu Apolodor": eroul titular şi Ţapul



Primarul Bigg

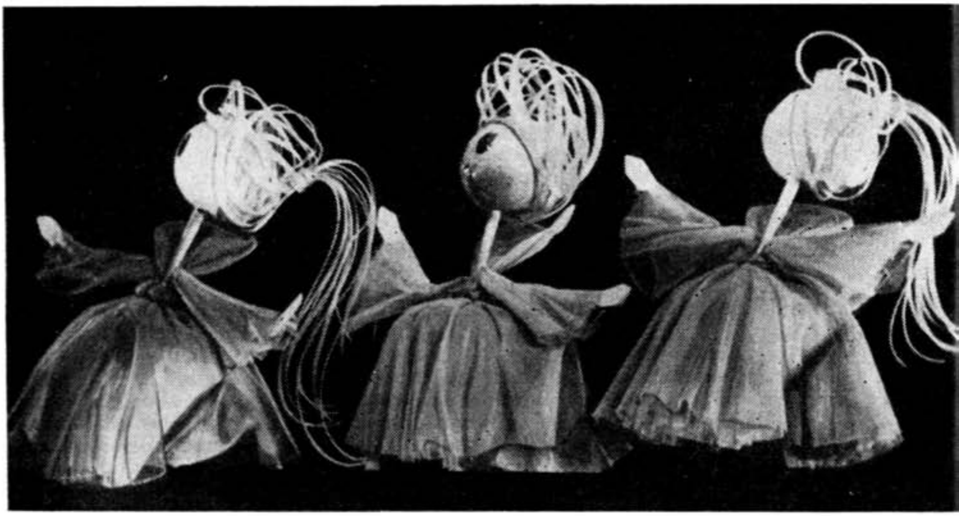
numeros colectiv un efort fizic epuizant, dar cred că merita pentru ca spectatorii să ia cunoştinţă în acest fel — deşi, poate, uneori cam greoi — de un vechi tezaur poetic al omenirii. Francezii Colette şi Claude Monestier, alcătuind amîndoi o familie şi o trupă, au ales altă cale pentru transpunerea unei legende saxone din ciclul regelui Arthur, *Lancelot sau cavalerul în căruţă*, transcrisă după tradiţia orală de Chretien de Troyes. Scena lor e un paravan mic cu două etaje. O păpuşică roşie ca o flacără mică, extrem de mobilă, cu o scufiţă nostimă şi o mînă elastică, comentează cu vervă acţiunea, îndeamnă eroii să meargă mai repede, îi ajută să vină dintr-un cat în celălalt al scenei, discută cu spectatorii. Textul e un amestec curios dar foarte vesel de reconstituire exactă şi parodie frenetică. Spectacolul, sărăcăcios dar simpatic, se urmăreşte tot timpul cu un surîs detaşat. Teatrul „Marcinek" din Poznan a dat poate cea mai interesantă reprezentaţie pe o bucată literară istorică — e vorba de *Cîntecul lui Roland*, pus în scenă de Leokadia Serafinowicz şi W. Wieczorkiewicz. Într-o parte a scenei e un palat maur, în cealaltă parte — castelul carolingian. Între ele e o jumătate de sferă pe care călătoresc cavalerii ce străbat drumul de la unul la altul, sugerîndu-se astfel că se parcurge o jumătate de lume. Păpuşile, pe mînă, au braţe surprinzător de expresive. Oştile sînt sugerate, cu multă fantezie, prin spade uriaşe ţinute cu vîrful în sus de mîinile artiştilor — care devin astfel, printr-un efect bine studiat, personaje. Aşa e sugerată, admirabil, bătălia finală, moartea lui Olivier şi, în cele din urmă, a nefericitului Roland, în strîmtoarea de la Roncevaux. Dacă nu ar fi prea aglomerată de text, reprezentaţia ar constitui un model de evocare modernă a unor întîmplări de demult. De pe o altă poziţie a privit Teatrul „Groteska" din Cracovia *Opera de trei parale* a lui Brecht, îmbîcsind inutil scena şi dînd o desfăşurare alambicată acţiunii. Aici nu se mai produce familiarizarea spectatorului, prin păpuşi, cu opera literară aleasă ca text, ci se obţine, involuntar, îndepărtarea lui.

Un anume tip de relație directă a teatrului de păpuși cu teatrul în care pe scena apar oameni l-au înfățișat trupele care au îmbinat jocul păpușilor cu prezența omului viu în fața paravanului, el comentînd acțiunea, sau parafrazînd-o, sau participînd nemijlocit la ea — cu ori fără mască, în rol pozitiv sau negativ. Modalitatea e adesea folosită (de pildă în spectacolele cu Guliver al lui Swift), și a dus chiar la unele considerații teoretice interesante, făcute în timpul dezbaterilor Congresului UNIMA. La festival am avut însă ocazia să cunoaștem problema mai ales în aplicările ei exagerate. Compania „Alhambra“ din Praga a dat mai puțin un spectacol de păpuși și mai mult un spectacol de cabaret, cu idei relativ sărăcăcioase, deși cu o inventivitate exorbitantă în privința mijloacelor de expresie. Pe scenă au acționat prea frecvent, prea mult timp și prea stăruitor, actorii (altminteri mimi foarte dotați), iar obiectele devenite păpuși au fost reduse, în unele cazuri, la roluri cu totul secundare. Cîntăreața care a prezentat fiecare număr părea o invitată puțin dezamăgită că se află într-un asemenea spectacol, pe cînd ea se pregătise pentru o seară la bar. În reprezentația Teatrului „Soarele“ din Praga omul are o intervenție atît de masivă și de hotărîtoare încît pune sub semnul gratuității sensul spectacolului. Povestea : tatăl copilului (actor) își sfătuiește copilul (păpușă) să încuie bine ușa casei ca să nu-l fure vulpea. Și pleacă. Copilul nu încuie bine ușa casei, și vulpea (păpușă) îl fură, ducîndu-l în vizuina ei — cu foarte multă bunăvoință din partea pictorului care a conceput un copil de pitic proporționat pe o vulpe mastodontică, probabil în scopul unui transport lejer și al unei justificări logice. Luînd cunoștință de acest bizar rapt, tatăl se duce la vizuina vulpii cu un sac. Pune în el puii vulpii, vulpea însăși, ba chiar, cît pe-aci, și pe propriul său copil, legînd hotărît sacul la gură și, totodată, piesa în eventualele ei semnificații, într-un chip extrem de derizoriu. Dacă omul poate interveni astfel în acțiunea păpușilor, atunci conflictele de după paravan au totdeauna o rezolvare apriorică și devin, implicit, zadarnice. Cel mai dezagreabil exces în această privință, a folosirii actorului, s-a manifestat în spectacolul Teatrului din Byalistok, *Istoria unui soldat*, de I. Tuwim, după Charles Ferdinand Ramuz. În cea mai mare parte a spectacolului acționează două păpuși mecanice de o formă foarte primitivă și patru actori îmbrăcați jumătate-clowni, jumătate-valeți. Scena face impresia unui magazin de vechituri și mărunțișuri metalice cu plase, site, fiare scoase din uz, suliți, tigăi. Oamenii au mișcările mecanice ale păpușilor și nimic de-a face cu decorul. Ba, după impresia mea personală, se și fereau discret de el, pentru că în atîta tinichigerie nu era exclus să-și accidenteze pantalonii. Păpușile sînt searbede și neînsemnate. Atunci de ce e montat acest spectacol la un teatru de păpuși ? Fărîma de idee antimilitaristă conținută în spectacol merita, cred, o tratare măcar pe măsura intenției.

Legătura și schimbul de experiență artistică cu cinematograful a teatrului de păpuși e un fapt curent. Se pare că arta păpușărească se îmbogățește cu mijloacele cinematografiei. Jan Wilkowski a furnizat un argument strălucit în *Tigrișorul Petre*. Scena sa seamănă cu un ecran în care sînt trepte — delimitînd spații de joc — în așa fel încît spectacolul se desfășoară, uimitor, pe zece planuri. La deschiderea cortinei, în extrema de sus a scenei apare un tigrișor decupat din carton, mic cît un pumn ; el scoate un singur sunet de mirare, o vocală prelungă și melodioasă. Apoi se sugerează fuga lui spre rampă, spre lumea nouă pe care o descoperă : cu fiecare treaptă coborîtă, păpușa se schimbă, crescînd mereu, pînă ce, ajungînd în scenă, are dimensiunea gigantică de peste doi metri, realizată fiind de o actriță ce poartă pe capul ei un imens cap de tigru. În tot cursul acțiunii se face această schimbare de volume și de suprafețe, în raport cu legile perspec-

Dirijorul Domilasolfa

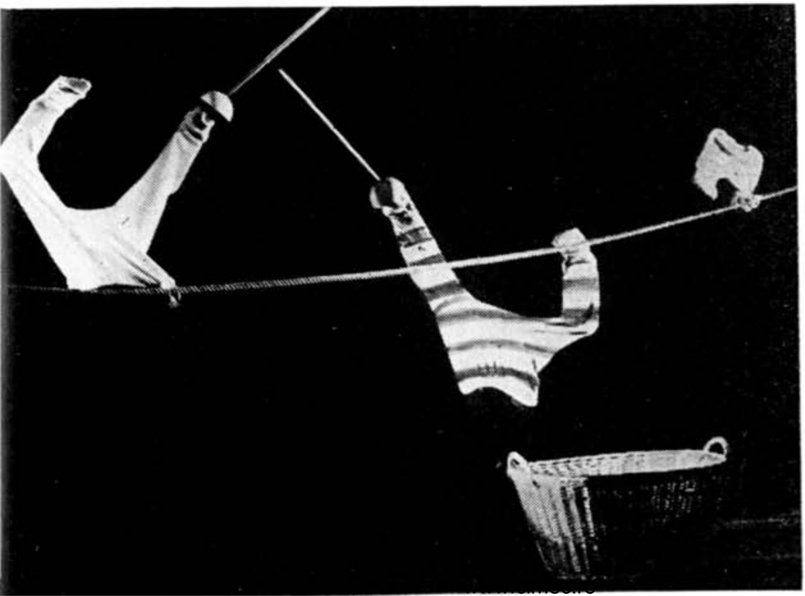
tivei, ajungîndu-se la situaţii de mare comedie, într-o atmosferă de feerie luxuriantă. Spre sfîrşit, cînd în scenă se află mai multă vreme un număr prea mare de păpuşi gigantice, efectul iniţial se destramă, pentru că, lipsind termenul de comparaţie, adică păpuşile de dimensiuni intermediare, cele uriaşe creează împreună o senzaţie obişnuită, de normal. Experienţa plastică, cea acustică (se foloseşte sunetul stereofonic), cea regizorală a mînuitorilor (datori să mînuiască păpuşi plate foarte mici şi măşti enorme) e de mare valoare, foarte originală. Ea aminteşte în mod parodiat de cinematograf, marcînd devotamentul creatorului faţă de teatrul de păpuşi, în sinteza căruia doreşte să introducă doar un element cinematografic, nou. Teatrul din Riga face să debuteze spectacolul său *Moş Gunoi* într-o manieră tipic cinematografică: pe scenă, pe gardul casei, se află patru motani cenuşii, caraghioşi, după cît se vede cam ciocniţi de un duşman necunoscut — căci unul are capul zdrelit, altul un ochi închis... Ca la un semn încep să se frămînte cu mare nelinişte, scot nişte miorlăituri înfiorătoare şi o zbughesc buimaci care-încotro. Pe peretele alb al casei apare o pată mare de cerneală, ca şi cum cineva ar fi zdrobit acolo o călimară, muzica are cîteva acorduri bruşte; cu un salt, pe capacul cutiei de gunoi din curte se înalţă un băieţel de vreo şapte ani, Serioja. Toate acestea se petrec în aproximativ 30 de secunde, într-un şoc artistic excepţional, a cărui detentă e urmată de o foarte mare ilaritate în sală. Nu după multă vreme, se constituie în faţa spectatorilor al doilea personaj: Serioja a deschis capacul cutiei de gunoi şi a eliberat diverse vechituri aruncate acolo. O gheată ruptă, foarte vorbăreaţă, o cutie de conserve, o sticlă de lapte, două bucăţi de geam devin, ingenios combinate, Moş Gunoi, — personaj inedit, care îi declară cu pasiune lui Serioja că se pune pe viaţă sub tutela lui. Tehnica desenului animat, însumată cu măiestrie artei păpuşăreşti (de mînuitori cu un talent ieşit din comun), se continuă prin deschiderea unui dreptunghi în decorul din fundul scenei, unde personajele care ies din prim plan apar, iarăşi conform cu legile perspectivei, micşorate, sugerînd distanţa. Adeseori ni se oferă prim-planuri cinematografice şi chiar planuri de detaliu, într-un ritm foarte viu al acţiunii. Culorile pastelate, gingaşe, păpuşile atît de neobişnuite, verva mînuitorilor, muzica foarte plăcută, cu o melodie orchestrată multicolor, atrag în mod



**Mama şi cele două fiice, stăpînele Cenuşăresei, în spectacolul-balet al Teatrului Central de Păpuşi din Sofia. Materialul în care sînt îmbrăcate capătă valori coloristice deosebit de bogate în lumina reflectoarelor**

deosebit. Finalul e din nou șocant — în sensul bun al cuvîntului: copilul s-a debarasat de gunoaie: părul lui redevine din cenușiu blond, pata de cerneală de pe perete dispare, pe gard apar brusc cei patru motani — de astă dată strălucitor de albi, vindecați de zgîrieturi, cu ochii mari deschiși, privind surîzători în sală. Aici, îmbinarea dintre teatru și cinematograf a lărgit mult aria de influențare a păpușii. Micheline Legendre, din Montréal, a făcut și ea unele împrumuturi din cinematografie, montînd cu marionete o povestioară cam anodină, care se petrece pe fundul mării, într-o manieră cam naturalistă, pe muzică de Chausson. Plastica este însă feerică și virtuozitatea unora din mînuitori de mare clasă. Reluînd documentarele subacvatice, spectacolul prezintă fauna și flora submarină, amestecînd printre ele, dar cu bun gust, un scafandru, o sirenă, un om-amfibie.

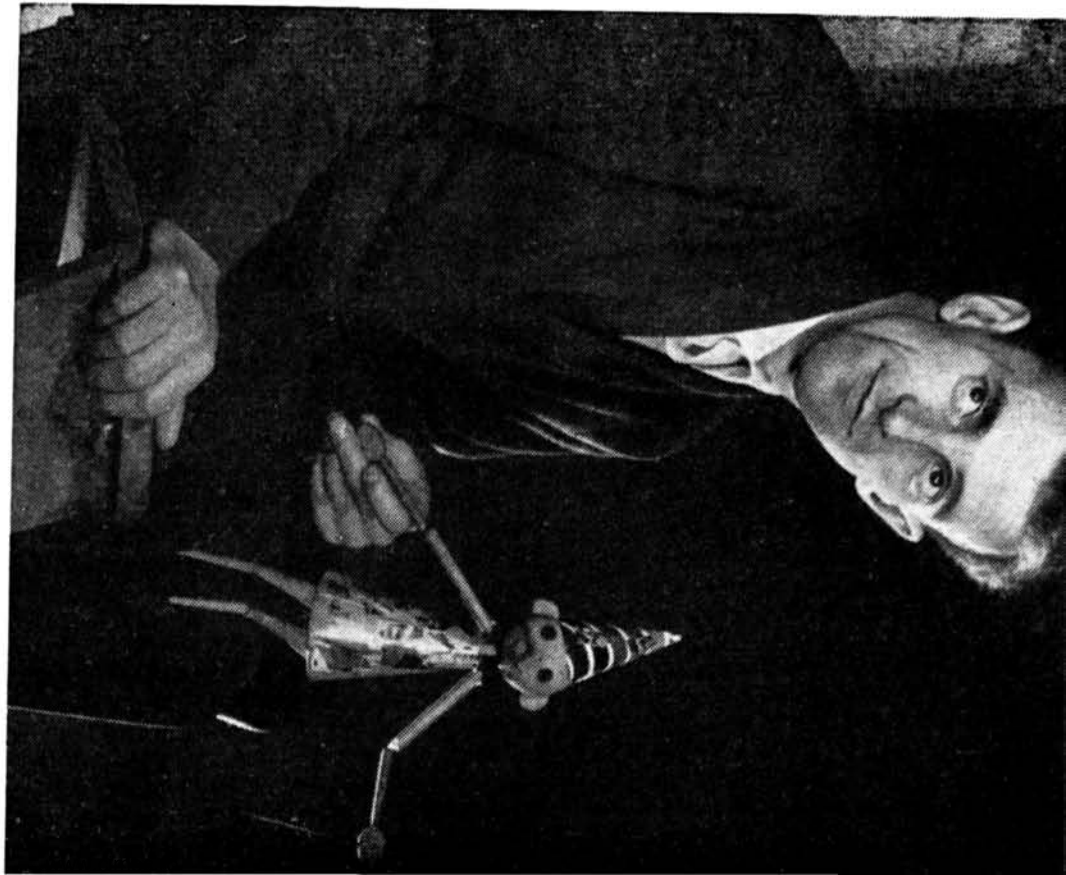
Teatrul de păpuși se dovedește un teren foarte propice pentru toate fanteziile posibile. Inovație continuă, imaginație fără limite, experiment tehnic neostenit — iată coordonatele pe care se constituie acum înfățișarea modernă a unui spectacol păpușăresc. Marionetele cu capete foarte mari ale lui „Țăndărică", cu chipuri desenate foarte amuzant, în spiritul celei mai bune grafici și caricaturi de la noi, au însemnat o contribuție înnoitoare în spectacolul de marionete. Păpușile-măști (măști de rafie împletită) ale teatrului polonez din Poznan sînt o altă modalitate inovatoare. Teatrul din Stockholm a arătat opt feluri de a face artă păpușărească, în opt schițe scenice: marionete în umbră chinezească (lupta dintre doi cocoși), umbre colorate în genul desenelor naive făcute de copii, păpuși japoneze de jumătate de metru, mînuite din spate de către doi-trei oameni, păpuși pe o singură sfoară, cu picioare de plumb (într-o irezistibilă parodie de operă), păpuși din cartoane decupate, cu articulații, mișcîndu-se pe un fond alb ca fotografiile pe o filă de album (totul în grațioase linii de alb și negru, pe un pretext de commedia dell'arte). Artiștii cehi de la Teatrul „Alhambra" au făcut să joace ca păpuși umbrelele, rufăria pusă la uscat pe o frînghie, pianul, au compus un automobil, o bancă, din cîteva cuburi. Păpușarii bulgari din Sofia au dat un rol artistic deosebit luminii colorate în spectacolul-balet *Cenușăreasa*, lăsînd păpușile, mînuite în sistem vayang, fără față, dar dîndu-le vaporoase veșminte de voal și o mișcare dansantă de o mare eleganță. Trupa vestgermană din Stuttgart a adus într-un cerc de lumină diferiți cîntăreți cu fața de gumă și guri



**Moment din spectacolul companiei „Alhambra" din Praga. Mînuitorii, îmbrăcați în catifea neagră, sînt „absorbiți" de catifeaua neagră a fundalului, mîinile lor nasc două ciudate păpuși din rufele aflate la uscat**

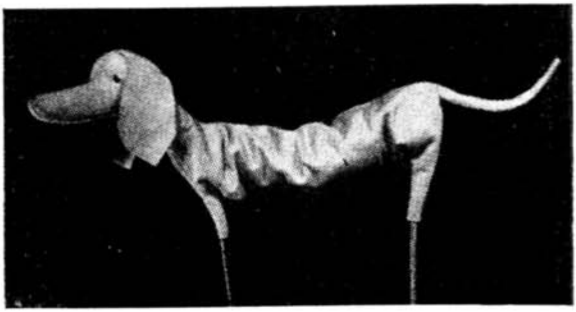
**José Deal, directorul Teatrului pentru Copii din Bruxelles, şi cîteva din păpuşile pe care le gîndeşte, le sculptează, le creează şi le realizează în spectacolele educative ale teatrului său**

**Artistul polonez E. Spóluch din Poznan, cu creaţia sa: Pinochio**



negre enorme, într-o viziune plastică burlescă. Mişcările flaşte ale obrazului au adăugat hazului provocat de interpretarea muzicală satirică (în repertoriu, de pildă, cîntecul „Nu vreau şocolată, vreau un bărbat“) o notă distinctivă de bun umor grotesc. Teatrul „Guliver“ din Varşovia a prezentat pe scena mare cît a unui teatru obişnuit *Răpirea lui Tiutiurlistan*, cu nenumărate peripeţii a zeci şi zeci de păpuşi — cocoşi, vulpi, oşteni, morari, pisici, licurici, ţigani, cavaleri, regi — care, la un moment dat, sînt angajaţi într-o bătălie în toată regula, cu tunuri, flamuri în vînt şi incendii, folosindu-se cu îndrăzneală animale personificate şi persoane care sugerează păsări ori insecte. Artiştii maghiari din Budapesta au avut păpuşi de facturi foarte diferite în acelaşi spectacol. Puţini se mai mulţumesc acum cu micile păpuşi de cîrpă şi lemn care imită, inerte, la scară mică, omul sau diverse alte vietăţi. Dacă adăugăm la cele văzute la Varşovia alte experienţe, produse de diverse trupe la festivalurile de la Bucureşti şi, de asemeni, experienţele foarte interesante din unele spectacole romîneşti (la „Ţăndărică“ — *Mîna cu cinci degete*, *Micul prinţ* ş.a., apoi la teatrele din Oradea, Cluj, Iaşi, Timişoara, Galaţi, Braşov, Sibiu etc.), putem susţine că domeniul artei păpuşăreşti se află acum în anotimpul dezvăluirii imenselor posibilităţi ale păpuşii de a reflecta universul, în vremea descoperirilor îndrăzneţe, călăuzite de rîvna de a cuceri noi teritorii de expresivitate pentru această artă umanistă. Apar în reflectoarele scenei atît omul viu cît şi păpuşa confecţionată din cele mai diferite materiale: fire de metal, trestie împletită, cablu electric, materiale plastice, burete, textile, piele, cauciuc, celuloid, spirale de oţel, hîrtie, lemn fasonat în mii de chipuri. Păpuşa reprezintă oameni, animale, obiecte, căpătînd toate proporţiile posibile şi executînd cele mai neaşteptate acţiuni în spaţiu sau pe suprafeţe plane, în cele mai variate geometrii scenice, bizuindu-se în mişcare pe maşinării ciudate sau numai pe mîna artistului (artist care merită, fără îndoială, un studiu special — fie că se numeşte Dorina Tănăsescu din Bucureşti, A. Repin din Riga, Mihail Meshke din Stockholm ori Micheline Legendre din Montréal ş.a.m.d.). Păpuşile făuresc astfel un nou fabulos, modern, cucerind pentru miracolele noi, care oglindesc în felul lor lumea şi aspiraţiile omului de azi, un public nediferenţiat de vîrstă. Se pare că destinul lor actual se împlineşte în sensul unei calde şi inteligente vechi previziuni a lui Jules Romain: „În ziua în care păpuşile îşi vor relua printre noi locul ce li se cuvine, oamenii, care nici nu se mai gîndeau la ele, vor fi uimiţi să vadă de ce sînt în stare...“

*Valentin Silvestru*



**Căţelul imaginat de Claude şi Colette Monestier (Paris) se strînge şi se destinde într-un mod ilar. Ambele tije sînt ţinute de artistul mînuitor într-o singură mînă**

# Gînduri despre viitor...

*Articol scris special pentru revista „Teatrul“*

de I. Stock

## VIU PRINTRE VII

Au luat sfîrşit manifestările în cinstea lui Caragiale. Zile pline de întîlniri zgomotoase, de călătorii prin ţară, de vizionări de spectacole, de mitinguri, de şedinţe festive, de recepţii oficiale şi neoficiale, de telefoane de la Moscova, Praga, Belgrad, Paris, Pekin, de fulgerări ale blitz-urilor fotografilor, de interviuri. Zile pline de sinceră ospitalitate, de dialoguri dintre cele mai surprinzătoare, într-un conglomerat de limbi ştiute şi neştiute. Zadarnic se străduiau, grijulii, translatorii să limpezească discuţia dintre delegatul sovietic, scriitorul chinez Cen Bei-cen şi regizorul ceilonez Gunawerdana: privirile admirative aruncate de unii altora, strîngerile fierbinţi de mînă erau mai elocvente decît cuvintele.

Pe unii îi cunoşteam mai demult. Cu alţii — cei mai mulţi — m-am întîlnit, aici, pentru prima oară. De Nazim Hikmet şi Iuri Zavadski mă leagă o veche prietenie, începută prin anii 1920. Şi totuşi, toate aceste întîlniri cu prieteni mai vechi şi mai noi se lăsau anevoie delimitate de noţiunile „vechi“ şi „nou“. Exista între noi, dincoace de ele, o *comunitate* — unitatea de năzuinţe care leagă într-o clipă oameni ce abia se cunosc. Aşa se întîmpla şi pe front — amintiţi-vă: întîlniri fulgerătoare ne uneau destinele pentru o viaţă întreagă. Cît despre prieteniile vechi, acestea îşi descoperă, o dată cu scurgerea vremii, aspecte mereu noi, devin mai cuprinzătoare, mai profunde.

...Şi Caragiale răsună în aceste zile într-un chip nou. Aceasta e şi caracteristica unui clasic: să dăinuie în timp şi să lege cu un lanţ nou de asociaţii trecutul de prezent, să fie un participant viu la lupta *de astăzi.*

Jubileul lui Caragiale începuse pentru mine încă la Moscova, la festivitatea de la Casa centrală a oamenilor de litere. Dramaturgul rus Afanasii Salînski, prieten înflăcărat al Romîniei noi, care a vizitat recent Bucureştiul, a ţinut un referat despre creaţia şi viaţa lui Caragiale. Artiştii care au interpretat fragmente din lucrările scriitorului, filmul realizat după schiţa „Telegrame“, preşedintele festivităţii, Konstantin Simonov, studenţii Institutului de literatură „Maxim Gorki“, muncitori tineri de la uzinele din Moscova, care au ascultat şi au privit cu mult interes tot ce s-a prezentat pe scenă, au făcut din această seară un eveniment deosebit, de neuitat.

Iar a doua zi, la Bucureşti, în sala Teatrului de Comedie, l-am văzut pe Caragiale viu pe scenă în persoana minunatului actor Jules Cazaban. Prin forţa artei, acesta s-a încarnat în scriitorul mîndru care-şi dobora inamicii cu ironia lui caracteristică, în luptătorul neabătut, credincios poporului şi prieteniei. Nu mi s-a părut important că Jules Cazaban aduce într-adevăr foarte mult cu Caragiale, ci că în tipul realizat de dînsul există ceva mai preţios decît asemănarea exterioară, „acea veracitate a sentimentelor, acel adevăr al pasiunilor“ despre care vorbea Puşkin.

Piesa într-un act (foarte reuşită, după părerea mea) scrisă de Mircea Ştefănescu în cinstea acestor zile şi pusă în scenă cu talent de tînărul regizor David

Esrig înfățișează un moment din viața autorului *Scrisorii pierdute*, *Năpastei*, „Momentelor". Șperțarii, invidioșii, toți cei care i-au servit lui Caragiale drept prototipuri pentru comediile și dramele sale, „părinții orașului" — stîrniți de un individ josnic, grafoman lipsit de talent, care-l învinuiește de plagiat — împing pe scriitor într-un proces de calomnie. Judecata se transformă, prin voința scriitorului, într-un act de acuzare împotriva dușmanilor lui. „Dușmanii voștri sînt dușmanii mei", scria Maiakovski. Dușmanii lui Caragiale erau dușmanii poporului romîn, dușmanii progresului, dușmanii libertății.

Explozii de aplauze au întrerupt de nenumărate ori spectacolul *Procesul domnului Caragiale*. Autorul piesei și creatorii spectacolului au fost de nenumărate ori chemați pe scenă. Am transmis prin telefon ziarului „Sovetskaia kultura", și a doua zi a și fost publicat, că, printre numeroasele jerbe de flori puse pe mormîntul lui Caragiale, spectacolul *Procesul domnului Caragiale* a fost floarea cea mai frumoasă. A fost o vie mărturie a viabilității, a actualității creației scriitorului. Aveai senzația că în urma lui Jules Cazaban va păși pe scenă însuși scriitorul...

La 9 iunie, la mitingul de doliu de la cimitirul Belu, Lucia Demetrius a spus: „Timpul, obișnuit să dea uitării trecutul, este neputincios în fața amintirii lui Caragiale, la mormîntul căruia ne aplecăm azi capul".

Cînd, în timp ce rostea aceste cuvinte, translatoarea îmi șoptea la ureche traducerea, scriitorul mi-a apărut din nou în fața ochilor, așa cum îl văzusem în *Procesul domnului Caragiale*. Despre cei decedați se spune de obicei: „Se află nevăzut printre noi". Caragiale însă se afla printre noi aevea: prin forța artei teatrului. Nu, nu degeaba ne-am închinat viața acestei arte!

Caragiale s-a născut în anul cînd murea Gogol. Și este posibil, foarte posibil ca în ziua comemorării a 50 de ani de la moartea marelui scriitor în Romînia liberă să se fi născut un nou geniu care va glorifica patria și poporul său cu aceeași forță cu care a făcut aceasta Ion Luca Caragiale.

## LA CE GÎNDEȘTE DRAMATURGUL CÎND NU-I E SOMN

E întotdeauna straniu și oarecum înfricoșător chiar să stai în stal, într-o sală plină cu spectatori, să vezi propria-ți piesă și să-i asculți aevea, învăluiți de muzică, pe actorii pronunțînd cuvintele scrise de tine. Este întotdeauna straniu și oarecum înfricoșător. Chiar dacă nu mai ești debutant în literatură, chiar dacă stagiul tău în dramaturgie este de 35 de ani. Dar mai cu seamă dacă piesa îți este jucată într-o țară străină, iar cuvintele tale sînt rostite într-o limbă străină.

Mulți dramaturgi cunosc aceste sentimente. Le-am încercat și eu din nou în loja Teatrului Național „I. L. Caragiale", de unde urmăream spectacolul cu piesa mea *Piața ancorelor*. Am avut nu o dată ocazia să văd această piesă și la Moscova, și la Leningrad, și în alte orașe sovietice. În străinătate o vedeam acum pentru întîia oară. Și nu la premieră, pentru că spectacolul a fost jucat de multe ori pînă acum. Nici într-un spectacol în care jucau toți interpreții de la premieră. Majoritatea colectivului teatrului se afla în turneu prin orașele Romîniei, cu piesele lui Caragiale, și de aceea unele roluri în piesa mea erau interpretate de o așa-numită „a doua distribuție".

Am avut, așa fiind, mari emoții și temeri; firesc lucru, pentru că nimănui nu-i face plăcere să încerce un eșec. Vor înțelege oare actorii romîni toată gama de sentimente prin care trec marinarul Serghei Seleanin, iubita lui, Tatiana, amiralul Cemesov — personaje în linii generale destul de depărtate de ei? Cum va fi oare prezentată pe scena romînească viața marinarilor sovietici din îndepărtatul Kronstadt?

Temerile mele s-au dovedit a nu fi avut nici un rost. Spectacolul a fost bine primit de public, actorii au jucat în linii generale în mod just. Mi-au plăcut în mod deosebit Liviu Crăciun în rolul lui Serghei și Ileana Iordache în rolul Tatianei. Tînăra regizoare Lia Niculescu a înțeles foarte bine și pe alocuri cu multă sensibilitate piesa. La sfîrșitul spectacolului mi-am spus cu sinceritate părerea, așa cum se și cade între tovarăși: și despre lucrurile care mi s-au părut realizate, și despre cele mai puțin realizate. Și ne-am despărțit mulțumiți unii de alții, cu speranța unor viitoare întîlniri.

Rămas apoi singur în camera hotelului, am analizat cele văzute, de pe pozițiile cele mai exigente cu putință. Mi-am amintit de sala de spectacole: piesa fusese cu atenție ascultată. Uneori s-a rîs. Uneori s-a aplaudat. În două momente, spectatoarele care stăteau alături de mine și-au șters ochii cu batista. După căderea cortinei, publicul a plecat liniștit spre casă.

Aș fi dorit însă ca spectatorii să nu plece numaidecît după spectacol, ci să mai întîrzie: să discute, să se certe, să se indigneze, să se entuziasmeze. Aș fi dorit ca, în timpul spectacolului, să se rîdă mai puternic, să se plîngă mai amar; ca în sala de spectacol să nu domnească doar atenție respectuoasă și curiozitate de la o etapă la alta a acțiunii, ci o adevărată *zguduire*. O zguduire iscată de artă și de adevărul vieții.

Aici mi se pare că se află „nodul gordian". Piesele noastre sînt prea pieptănate. Spectacolele noastre prea corecte. Oamenii privesc, aplaudă, pleacă acasă, uită...

Cîndva, V. I. Nemirovici-Dancenko critica cu asprime piesele tinerilor dramaturgi. La argumentul unui scriitor că „spectatorii urmăresc piesele noastre", Nemirovici a strigat:

— Sînt urmărite, dar nu sînt visate!

Cît adevăr în aceste cuvinte! Spectacolul nu trebuie să fie doar urmărit, ci și visat.

Care este calea spre aceasta? Cred că numai una singură: să nu te temi să spui adevărul, să nu te temi să construiești piesa pe cele mai aspre conflicte de viață. Adevărul ascuțit e mai util decît cumințenia limitată.

Nu, nu pot spune că am mers împotriva adevărului în *Piața ancorelor*. Am scris-o sincer și am încercat să dezvălui cît mai deplin conflictul dintre Serghei Seleanin și realitate. Poate s-ar fi cuvenit însă, în această piesă, să mă depărtez de *veridicitatea* vieții și să prezint acest conflict nu ca pe un episod ușor rezolvabil, ci în *iremediabilitatea tragică* a celor întîmplate. Eroul meu să fi pierit chiar, în schimb mii de alți tineri să fi putut învăța din exemplul pățaniei lui să nu-i repete greșeala...

Din acest punct de vedere, din punctul de vedere al artei adevărului nemilos, al modului ascuțit de a pune problema, noi, dramaturgii, nu învățăm deajuns de la N. S. Hrușciov. Ascultați, citiți, cu cîtă intransigență de bolșevic atacă el lipsurile, cum nu se teme să spună adevărul, întotdeauna adevărul, oricît de amar ar fi el. Numai adevărul!

A fost un timp cînd unii vroiau să înlocuiască lupta și conflictul ascuțit cu o dramaturgie lipsită de conflict. Timpurile acestea au trecut. Și este foarte bine că au trecut. N-am amintit fără scop despre cuvîntările vii și ascuțite ale lui N. S. Hrușciov în problemele construcției, ale politicii interne și externe a Uniunii Sovietice. Să dea dumnezeu ca noi, dramaturgii și scriitorii sovietici, pe care N. S. Hrușciov i-a numit ajutoarele partidului, să devenim în creația noastră tot atît de ascuțiți și intransigenți cum este N. S. Hrușciov în politică.

...Iată la ce mă gîndeam în noaptea de după spectacolul *Piața ancorelor* la Teatrul Național. Un sentiment de profundă nesatisfacție, dorința de a fi autorul unei piese „care se visează" nu mă lăsa să adorm în acea noapte.

În zilele festivalului Caragiale și după aceea, am discutat mult cu tovarășii mei, dramaturgii romîni. Am folosit acest prilej pentru a stabili un contact mai strîns cu ei, a afla ce s-a scris și ce se scrie nou, astăzi, în teatrul romînesc, pentru a ne înțelege în privința unei mai strînse colaborări pe linia traducerilor de piese la noi. Piesele dramaturgilor romîni ocupă un loc tot mai mare în repertoriul teatrului sovietic. Aș dori ca nici o lucrare însemnată a dramaturgilor romîni să nu fie necunoscută de teatrul nostru. Și, de asemenea, ca toate piesele bune sovietice să fie jucate în Romînia. Pe această linie, un schimb permanent de informații, vizitele dramaturgilor și criticilor în Republica Populară Romînă și în Uniunea Sovietică sînt chemate să joace un rol necesar și nobil.

## COLABORAREA DINTRE ARTE

Talent și măiestrie. Iată doi factori de seamă care contribuie la geneza unei opere de artă. Fără ele arta nu există. Ideologia este parte componentă a talentului. Plehanov a spus cîndva că o idee falsă nu poate duce la crearea unei adevărate opere de artă. Este un adevăr în mod deosebit valabil și astăzi. Imaginați-vă o lucrare valoroasă — un tablou, o simfonie, un film, un spectacol — care să slăvească o idee antiumană — încîntarea față de război și de uciderea oamenilor. Poate trezi asemenea lucrare altceva decît dezgust? Niciodată nu va putea fi numită operă de artă. Pentru că la baza artei se află bucuria, satisfacția artistică, cîntarea vieții... Din păcate, însă, se întîmplă, destul de des, ca o idee de valoare să dea naștere unei lucrări jalnice, plictisitoare, deci inutile. Se întîmplă și ca un om de artă talentat, înaintat în ideile sale, să realizeze o lucrare neizbutită, haotică, inutilă. Aceasta, datorită unei insuficiente exigențe a omului de artă față de sine însuși; datorită neîncrederii sale în sine însuși; datorită dorinței de a construi un edificiu împotriva căruia se ridică întreaga ființă a artistului. Sau, poate, datorită ploconirii în fața „modei", în fața a ceea ce uneori se numește „stilul timpului".

La aceasta mă gîndeam vizitînd în orășelul Breaza casa lui Nicolae Grigorescu. Cît de uimitor de credincios sie însuși a fost pictorul! Cum nu se temea el că va fi învinuit de „rămînere în urmă" și de „necontemporaneitate"! Și cît de uimitor de contemporan este el astăzi! Peisajele lui, desenele lui, portretele lui... Ce emoție trezesc ele în sufletul privitorului! Cît de mult povestesc ele despre dragostea omului pentru patria sa, pentru natură, pentru oameni. ...Iar alături, trei perechi de ochelari cu rame de metal. Șevaletul... Pensulele... Un tablou neterminat... Însăși atmosfera acestei case este îmbibată de calm și de respectul vieții. Cîtă bucurie trezesc pînzele lui!

Privind tablourile pictorilor ce se pretind „noi" — amestec curios de culori, lume nervoasă de linii ce se întretaie — mă întorc de fiecare dată cu gîndul la pînzele lui Grigorescu și găsesc în ele calmul și echilibrul, atît de necesare în lupta vieții. Arta așa-zis „nouă" exprimă într-o oarecare măsură și ceva din spiritul timpului. Ceea ce este încordat, încîlcit, contorsionat în el. Dar aceasta nu aparține artei celor puternici; aceasta răpește omului echilibrul, îl prosternează în fața răului, îl convinge că omul este neputincios față de sine însuși.

Aci constă, cred eu, principala slăbiciune a abstracționiștilor, a existențialiștilor și a altor adepți ai feluritelor curente la modă. Uneori, noi, adepții artei realiste, ne jenăm să spunem fără ocol, sincer, că niște cadavre ciopîrțite, niște pete de culoare aruncate haotic pe pînză, niște bucăți de trupuri omenești și de mașini au un efect demoralizant. Ne jenăm, tăcem și dăm din cap. Neîndoios că și în arta nouă există ceva bun, mai ales în acele aspecte ale ei care pot fi utilizate în arta aplicată: în covoare, țesături, ceramică, arhitectură. Și pentru că veni vorba despre arhitectură...

„Stilul jumătății secolului XX" — iată o temă care preocupă mult pe cercetătorii de artă contemporani. Există oare un asemenea stil? Timpul singur o va arăta, pentru că numai el va selecționa tot ce este mai bun în arta de azi.

Mie, personal, mi se pare că în arta contemporană a Romîniei pozițiile cele mai înaintate le ocupă *arhitectura.*

Am avut ocazia, în ultimii ani, să vizitez numeroase țări europene și să văd multe construcții noi. Dar cu toată sinceritatea trebuie să spun că impresia cea mai bună mi-au trezit-o construcțiile de case din Romînia. Da, Romînia are arhitecți minunați! Noile clădiri din București, din Constanța și de pe litoral — hotelurile de la Mamaia, Eforie, Mangalia — îmi vor rămîne pentru mult timp în amintire. Ușoare, variate, aeriene, potrivindu-se condițiilor geografice și completînd bogățiile naturii, operele arhitecților și constructorilor Romîniei noi reflectă astăzi pozițiile cele mai înaintate din lume. Nu mă tem să declar aceasta.

Îndrăzneala, talentul și măiestria capodoperelor arhitecturale sînt un model și o școală bună pentru noi, oamenii de teatru și dramaturgii...

...Se apropie de sfîrșit vizita mea în ospitaliera țară a prietenilor noștri. Mă așteaptă munca, noi realizări. Și, poate, această muncă va fi mai rodnică și datorită amintirilor plăcute, sentimentului de prietenie încercat aici, acelei minunate prietenii ce leagă între ele popoarele libere și fericite, care construiesc și care în felul acesta se apropie zi de zi, tot mai mult, de viitorul luminat de un soare pașnic.

*București-Sinaia, iunie 1962*

# VIAȚĂ DE ACTOR altădată*

## 1

Cînd am început să merg la teatru (exista unul singur în București : Naționalul, dar și acesta cu spectacolele date de multe ori dinaintea unor loji și staluri văduvite de public) continua să joace pleiada glorioasă, contemporană și urmașă directă a lui Millo, Pascally, Costache Caragiale, a Frosei Sarandi și a Anicuței Popescu. Impresionante răsunau încă modulațiile vocii grave a lui Nottara în repertoriul shakespearean și în trilogia lui Delavrancea. Îi era parteneră Aristizza Romanescu în *Fîntîna Blanduziei* și chiar în unele piese moderne, franțuzești, așa-zise „de salon", cu marchize și alte nobile doamne, cărora ea le împrumuta distincția mișcărilor, timbrul de argint al glasului, frumusețea obrazului și a părului alb ca zăpada. Uneori, distribuția îi cuprindea, în afara lor și alături de ei, pe Iancu Petrescu, Iancu Brezeanu, Vasile Toneanu, pe ceva mai tinerii Aristide Demetriad, Livescu, Nicolae Soreanu, pe începătorii care avuseseră în numai cîțiva ani răgazul să se releve ca făgăduințe ce n-au amăgit așteptările : Toni Bulandra, Storin, Manolescu, Bulfinski.

Se afirmau pe linia lui Brezeanu, stîrnind, ca și el, bunădispoziția spectatorilor, Belcot, N. Grigorescu, Al. Mihalescu, Maximilian, Ion Morțun. Splendide prin tinerețea și talentul lor creșteau și înfloreau în preajma Aristizzei, profesoara mai tuturora dintre ele, Maria Giurgea, Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza, Elvira Popescu, Maria Filotti, Agepsina Macri.

Alte și alte generații au venit în urma acesteia pe care am cunoscut-o și care mi-a dăruit cele dintîi, mai puternice și trainice emoții. Să nu fie uitată Aglaie Pruteanu, să nu fie trecuți cu vederea Ion Anestin, State Dragomir, C. B. Penel, Ștefan Braborescu, Remus Comăneanu, Vernescu-Vîlcea, stîlpi ai celorlalte două teatre, din Oltenia și Moldova, nu mai prejos prin însușiri decît interpreții din Capitală, dar avînd parte de condiții mai grele. Și au mai fost pe atunci actori ca Leonescu-Vampiru sau Montaureanu, care, negăsindu-și un loc mai bun de cheltuire a talentului lor, trăiau aidoma înaintașilor îndepărtați în timp, improvizînd turnee totdeauna falimentare.

Cu același catastrofal rezultat se încheiau îndeobște și expedițiile întreprinse chiar de actori prestigioși ai Teatrului Național — cu deosebirea, poate, că nu-i sechestrau proprietarii de hoteluri și birturi, cînd rămîneau datori, chezașă pentru ei rămînînd instituția.

Anecdotele care circulă și astăzi în lumea teatrelor privind tribulațiile turneelor din trecut urcă pînă la Matei Millo și coboară pînă în ajunul anilor noștri de transformări totale. Sînt numeroase și prilejuiesc, auzindu-le din gura mai vîrstnicilor, astăzi artiști cu titluri și, în orice caz, cu o situație materială la adăpost de griji, mai mult decît hazul — amărăciunea.

„Luați piperul și muștarul, că vin actorii !" era o vorbă care voia să spună că, atunci cînd la masa de birt a unui tîrg provincial nimereau musafirii fără mustăți, patronul se aștepta nu la un dever, ci la o păgubire.

Figurile triste, nebărbierite, cu lavaliere și veșminte lustruite și înverzite, cu încălțămintea spartă și scîlciată, constituiau în piața Teatrului Național sau pe trotuarul Terasei Oteteleșanu o categorie tuturor cunoscută. Erau actorii fără angajament, în continuă și chinuitoare preocupare de găsire a unei „combinații" — înjghebarea unei trupe, improvizarea unui turneu — pentru a scăpa astfel, un timp, din încleştarea foamei. Puneau la cale asociaţii care se destrămau în ceasurile sau în zilele următoare, fie din lipsă de capital, fie din pricină că nu se înţelegeau care dintre ei să joace rolurile principale. Erau maeştri, toţi. Fiecare putea să invoce succese vechi, mai mari decît ale celorlalţi. Fiecare putea să aducă mărturia faptului că a jucat cîndva, într-un turneu prin ţară, alături de Nottara sau de Iancu Brezeanu, care şi-au arătat nedumerirea că nu vor să vină la Naţional. Nu vin, deoarece ştiu că acolo ar trebui să accepte roluri de a treia mînă — ei care, în provincie, l-au jucat chiar pe Hamlet şi pe Regele Lear. Dovada triumfurilor meseriei puteau s-o facă în orice clipă, şi o făceau punîndu-şi unii altora sub priviri scrisori sau diplome de onoare primite din partea unor notabilităţi de provincie.

---

* Fragment din volumul în curs de apariție : „O carte despre vremuri multe".

Căutau impresari, însă impresarii erau puţini la număr şi mofturoşi. Dacă se întîmpla să-i angajeze, nu-şi luau nici o obligaţie în cazul cînd afacerea ieşea prost. Pentru actori ieşea prost totdeauna; pentru impresari rareori numai, astfel că arătau totdeauna bine hrăniţi şi bine îmbrăcaţi.

Căutau, vara, aranjamente cu patronii grădinilor-restaurante. Erau, între altele, grădinile Raşca şi Blanduziei, unde, în faţa consumatorilor bine-dispuşi de halbe şi fripturi, în sfîrîitul grătarelor şi-n ciocnetul paharelor, au dat reprezentaţii trupe care aveau în fruntea lor chiar artişti de întîia mărime de la Naţional. Repertoriul cuprindea nu numai comedii decoltate, dar şi drame şi melodrame.

Ceva mai tîrziu astfel de localuri se înmulţiseră pe Calea Griviţei şi prin alte margini ale oraşului, birtaşii aflînd că reprezentaţiile de teatru constituiau o atracţie şi dîndu-şi seama că, la urma urmei, nu-i costau mult. Tocmeala stătea într-o sumă de nimic, plus masa, pe care se obligau s-o servească actorilor după ce muşteriii se împuţinau.

Sporind numărul cinematografelor, au avut şi patronii acestora ideea completării programelor cu spectacole aşa-zise artistice, alcătuite din scheciuri şi cuplete. „Astăseară *este* artişti“, atrăgea luarea-aminte o banderolă peste afişul care anunţa filmul în mai multe serii cu „Paulina“, „Rocambole“, sau „Dobitocescu“. S-a alăturat, din ceasul acela, actorilor cu izbînzi triumfale la Ţăndărei, Slatina sau Strehaia, cu diplome omagiale căpătate din partea unor societăţi de binefacere şi a unor poliţai din răzleţele tîrguri ale patriei, o categorie nouă, în care, în afara unor elemente de ambe-sexe fără nici o vocaţie, se găseau cîteva realmente înzestrate. Nu divulg un secret supărător amintind că de pe scenele cinematografelor periferice au ajuns artistul preţuit al poporului Al. Giugaru la Naţional şi Lică Rădulescu la Operetă. E în amintirea multora talentul plin de vervă, afirmat în acelaşi mediu, al lui Iorgu Tomescu, Florea Mateescu, Bolyn, D'Ayol, Ronny — acesta din urmă actor, astăzi, într-un teatru de stat.

Atît numai că patronii de cinematografe şi, după ei, ai cîrciumilor de noapte denumite „varieteuri“ sau „localuri familiare“ au avut încă o idee: să nu plătească artiştilor nici un „gaj“, urmînd ca pentru talent şi osteneală ei să aibă dreptul de a face chetă în pauze printre spectatori, printre consumatori. Mergînd mai departe, unii le pretindeau, aşa cum se pretindea chelnerilor pe alocuri, o dijmuire şi la cîştigul dobîndit astfel.

Condiţiile trebuiau, şi într-o privinţă şi-n alta, acceptate, altminteri se grăbeau să se prezinte alţii. Adaug că elementul feminin al trupei era alcătuit în majoritatea cazurilor din nevestele şi amantele actorilor. Puteau şi ele, vopsite violent, cu fustuliţa nu mai jos de genunchi, să-şi dea ochii peste cap, să cînte cuplete pornografice, să danseze din şolduri.

Rămînea o problemă: cum să fie adunat obolul onoratului public, deoarece (chestiune de demnitate!) nu putea chiar mai-marele trupei să umble printre scaune şi mese cu farfurioara în mînă. Sensibil la tinereţe, la frumuseţe, la surîsuri şi priviri dulci, publicul (evident, partea lui bărbătească) era mai cu dare de mînă cînd i se prezenta fata cea mai drăguţă şi mai goluţă din trupă, murmurînd candidă, cu genele în jos: „Pentru artişti, vă rog!“ Cum să fie refuzaţi artiştii, cum să fie, mai cu seamă, refuzată ea, care zîmbea fermecător chiar cînd careva îi spunea o anume vorbă mai îndrăzneaţă sau o ciupea?

Rămînea încă o problemă: încredinţarea că reprezentanta artiştilor nu va da iama prin gologanii strînşi. A fost adoptat din ceasul acela un sistem: „musca“. Ei, da, fetei i se punea într-o mînă farfuria şi în palma celeilalte mîini o musca, pe care trebuia s-o ţină strîns în pumn. Dacă desfăcea palma, musca zbura. Dacă se înfăţişa în mijlocul alor săi fără ea, era semn că a umblat la chetă. Metoda era bună, cu o singură condiție : ca în fundul sălii sau al grădinii să nu se găsească vreun prieten al domnișoarei. Mișcarea se făcea, în situația aceasta, cît ai clipi din ochi — ea strecurîndu-i o parte din ce adunase pînă atunci, el dîndu-i altă muscă.

## 2

Cînd am venit, în 1946, la conducerea Teatrului Național, Camil Petrescu se întreba dacă e cazul, ca vechi și bun prieten, să mă felicite, ori nu. „De ce, Camil ?" „Tu nu cunoști lumea în care ai intrat. Ai să vezi..."

Regretatul scriitor avusese, în activitatea lui de autor și critic dramatic, prilejuri numeroase de neînțelegere cu directorii de mai înainte ai teatrului și cu interpreții altor lucrări. El era înzestrat cu un temperament viu, irascibil. Judecățile sale tăioase, exigente, nu fuseseră de natură să-i netezească drumul. Nici nu a căutat să ocolească adversitățile.

Eu nu scrisesem piese decît pentru copii într-o epocă de demult, iar cronică teatrală făcusem sporadic, de asemenea într-o vreme îndepărtată. Prin urmare, socoteli nu aveam cu lumea în care intram și nici ea nu avea cu mine. Număram, însă, în rîndurile ei, prieteni vechi și buni, printre care amintesc pe Calboreanu, Bălțățeanu și Baldovin. Erau acolo acei artiști pe care, fără să-i fi cunoscut personal, îi admirasem în creațiile lor de-a lungul zecilor de ani — pe unii de pe cînd mergeam la „cucurigu", adică la galeria teatrului, sau de pe cînd făceam figurație pentru un leu pe seară împreună cu Aurel Maican — acesta, pe atunci, membru al „Tineretului Muncitor" și elev al „Academiei" lui Stoenescu.

În afara simțămîntului de prețuire pentru talentul celor mai mulți dintre ei, l-am avut totdeauna pe acela al uimirii și respectului față de atașamentul lor împătimit pentru meseria pe care și-au ales-o. Cred că, dintre toate categoriile, aceasta a actorilor e singura care nu se resemnează să părăsească scena chiar cînd puterile au început s-o lase, cînd ar avea dreptul la o binemeritată pensie și odihnă. Pune-i să joace de două și de trei ori pe zi — nu se vor da înlături, nu vor invoca oboseala. Se întîmplă să nu le placă un rol și uneori să-l refuze, în special pe considerentul că e prea mic. Dar, după ce l-au primit, merg cu el, nu acceptă decît cu mare neplăcere dublurile ; merg cu el, în cazul cînd e vorba de o piesă care își păstrează valabilitatea în repertoriu, zeci și zeci de ani, chiar dacă rolul nu mai corespunde vîrstei, care n-a stat pe loc.

Vor să moară pe scenă !

Patetica declarație o făcuse, la vremea lui, Millo ; a făcut-o, mai tîrziu, Nottara ; o repeta în zilele noastre, cu vehemență, la peste nouăzeci de ani, artista poporului Lucia Sturdza Bulandra. La numărul venerabil al anilor săi, cu vederea atît de slăbită, artistul poporului Storin continuă să fie interpretul cutremurătoarelor încercări prin care trece Regele Lear. Cu plămînii sfîrtecați de ftizie a jucat pînă în clipa din urmă Grigore Manolescu. La fel, în *Trandafirii roșii* ai lui Zaharia Bîrsan, a apărut Aristide Demetriad, colorînd cu sîngele care l-a năpădit simbolicele flori. S-a întîmplat altora (lui Pascally, lui Grigore Manolescu, lui Romano) să aibă ființe dragi acasă pe catafalc și totuși ei să vină să joace în spectacol.

Tulburătoarea dorință de a rămîne pînă la suflarea din urmă pe scîndurile scenei stăpînește nu numai gloriile teatrului, dar și pe slujitorii cei mai mărunți ai lui, cărora el și viața le-au dat foarte mici satisfacții.

*Ion Pas*

## Cum și de ce ÎI JUCĂM PE CLASICI

# E ACTUAL DOSTOIEVSKI?

De ce jucăm astăzi Dostoievski? Și de ce tocmai *Frații Karamazov?* Dacă nu ne mulțumim cu argumente vagi și foarte generale — atracția pe care o exercită și o va exercita întotdeauna acest roman, renumele scriitorului etc. — și dacă ne raportăm la criteriul cu adevărat artistic de alcătuire a oricărui repertoriu — necesitatea de a răspunde unor frămîntări contemporane —, nu putem ocoli această întrebare.

A răspunde nu este ușor. O adevărată prăpastie ne desparte de multe din ideile romanului. Dostoievski susține, de pildă, că Rusia se va „salva" de la revoluție prin religie, afirmă că statul trebuie să se lase absorbit de biserică, cedînd acesteia întreaga putere, și încearcă să demonstreze că viața monahală constituie o înaltă desăvîrșire umană... Prin această tendință, „Frații Karamazov" se definește limpede ca un roman clerical; totuși, nu încape îndoială, cartea continuă să trăiască. Lectura ei este și astăzi, așa cum a fost în urmă cu decenii, un eveniment cutremurător, o „sfîșiere" — mai ales pentru tineri și mai ales la prima citire. Pasiunile eroilor sînt năvalnice, tulburătoare, lumea lor e autentică și suflul fierbinte al vieții, care s-a condensat în paginile cărții, răscolește adînc conștiințele celor care o citesc.

Frazele generale despre contradicțiile interne specifice creației dostoievskiene și considerațiile asupra elementelor de critică socială care se opun, în această creație, ideilor mistice nu lămuresc decît în parte conflictul dintre vitalitatea atît de puternică a romanului și falsitatea evidentă a ideilor lui. Divizînd însă opera în elemente pozitive și elemente negative disparate riscăm să-i distrugem unitatea organică și să ucidem, printr-un calcul scolastic, însăși viața care pulsează în el; viziunea contemporană asupra acestei scrieri trebuie să o cuprindă în ansamblu, cu întregul ei sistem de imagini artistice și cu toate semnificațiile ei explicite și implicite. Cercetarea este cu atît mai necesară cu cît Dostoievski e mai puțin cunoscut la noi decît alți mari scriitori ruși, și romanul „Frații Karamazov" este aproape necunoscut, versiunile romînești care au circulat înainte de război fiind niște compilații de tipul „digest", o nouă traducere neexistînd încă, iar literatura critică și comentariile competente fiind cu totul sporadice. Și însăși caracteristica dominantă în creațiile dostoievskiene — extrema complexitate psihologică, în hățișul căreia cititorul și spectatorul se orientează adeseori foarte greu — impune o analiză aplicată și atentă.

* * *

De obicei, în asemenea împrejurări, se invocă exemplul clasic al lui Balzac, reamintindu-se binecunoscutul citat din scrisoarea lui Engels care explică contradicția dintre concepțiile politice reacționare și creația realistă valoroasă a romancierului francez. Dar, de data aceasta, comparația este inoperantă: Balzac nu a scris cărţi *cu teză*, la el descrierea estompează dezbaterea de idei, pe cînd romanele lui Dostoievski — şi, mai cu seamă, „Fraţii Karamazov" — caută cu hotărîre să propovăduiască concepţiile mistice ale autorului. Vitalitatea şi forţa artistică a acestui ultim roman dostoievskian nu pot fi înţelese dacă rămînem la nivelul ideilor lui politico-filozofice, ci numai coborînd în adîncimea cărţii, în subtextele ei, pentru a investiga raporturile care se nasc între idei şi eroii care le apără sau le neagă, sentimentele şi reacţiile omeneşti care se concentrează în vîltoarea acţiunilor şi disputelor ideologice, torentele de pasiuni şi împrejurările tragice care dau naştere gîndurilor — adică *adevărul uman complex* (şi precis determinat istoric) pe tărîmul căruia se înalţă opera scriitorului.

În „Fraţii Karamazov" romancierul reia cîteva teme tragice fundamentale pentru întreaga sa creaţie. Sînt teme al căror umanism autentic, sincer trăit de autor şi ardent comunicat cititorilor, nu poate fi pus la îndoială. O conştiinţă vie, chinuitoare, a tuturor nedreptăţilor şi cruzimilor care se petrec în lume, o imensă compasiune pentru durerile oamenilor, o vibraţie puternică, de neîndurat, la supliciile tuturor celor oprimaţi şi înfrînţi tortureează pe scriitor şi pe tinerii lui eroi. Pe rînd fiecare dintre cei trei fraţi cunoaşte revelaţia oceanului de chinuri în mijlocul căruia trăieşte : Ivan este obsedat de viziunea suferinţei copiilor, Alioşa se face ecoul tuturor frămîntărilor oamenilor pe care îi cunoaşte, Dmitri înţelege, în închisoare, că a dus un trai ticălos şi îşi merită pedeapsa, nu fiindcă a nutrit cîndva gîndul crimei, ci fiindcă a trăit egoist, absorbit de patimile sale şi uitînd orice îndatorire faţă de oameni. Nu, aceasta nu este ipocrita şi resemnată milă creştină, ci un sentiment nobil, în care răzvrătirea împotriva nedreptăţii fuzionează cu recunoaşterea lucidă a răspunderilor faţă de colectivitatea umană. Exprimarea acestui sentiment îşi găseşte apogeul nu în predicile prea-cuviosului stareţ Zosima, ci în răzvrătirea ateului Ivan, care respinge religia şi credinţa în armonia divină tocmai fiindcă această credinţă liniştitoare se cumpără cu un preţ prea greu — cu preţul de a accepta că suferinţa este o lege, o necesitate pentru om, şi a justifica, prin pasivitate, toate nedreptăţile.

Cu cît mai adînc se cască hăul durerilor în jurul eroilor şi în conştiinţa lor, cu atît mai intens doresc ei bucuria. Renunţînd la femeia iubită, Ivan discută despre sensul vieţii ceasuri întregi, cu o exuberanţă copilărească ; în închisoare, în aşteptarea cumplitei judecăţi, avînd toate dovezile împotrivă-i, Dmitri găseşte încă prilejuri de veselie ; şi, în acelaşi timp de grea încercare, Gruşenka mai are tăria să fie senină. Dotate cu un adevărat talent pentru viaţă, personajele izbutesc să trăiască scurte clipe de fericire chiar în vîrtejul faptelor care le condamnă pentru totdeauna la durere ; viaţa lor interioară bogată dovedeşte că omul este menit prin natura lui să se bucure, să trăiască frumos şi demn, infirmînd ideea mistică a suferinţei necesare. Dar bucuria mare şi curată spre care năzuiesc avid aceşti oameni puternici, din plin înzestraţi, le este interzisă fiindcă, în jurul lor, „tot pămîntul e îmbibat de lacrimi" şi copiii sînt aruncaţi pradă cîinilor sau crucificaţi. Lumea pe care o descrie romanul este o lume în care *nu există bucurie*. (Descriind ceva mai tîrziu aceeaşi lume, Cehov avea să scrie, în povestirea „Agrişul" : „nu există fericire".) Tinerii Karamazov contemplă în acelaşi timp „cele două abisuri" — suprema fericire pe care o întrevăd în elanurile sufletului lor şi cea mai profundă mizerie fizică şi morală, de care se izbesc mereu în realitate — pentru că lumea în care trăiesc este bîntuită de cele mai cumplite „sfîşieri", este un calvar al contradicţiilor. Dostoievski nu înfăţişează acest zbucium ca o eternă frămîntare a omului. Dimpotrivă, el circumscrie precis în timp suferinţele invocate : toate exemplele pe care le aduce sînt fapte diverse culese din realitatea curentă a vremii lui. Aşa cum Shakespeare a avut conştiinţa limpede a agoniei Renaşterii, Dostoievski simte că societatea contemporană lui a intrat în ultima ei criză.

Tortura constantă a oamenilor pe care el îi descrie este rezultatul unui antagonism absolut între elanurile lor şi realitate. Eroii lui Dostoievski vor să iubească şi nu pot iubi, aşa cum, căutînd bucuria, nu întîlnesc decît suferinţă. Setea lor de iubire este atît de mare încît ea se revarsă asupra tuturor oamenilor, a întregii firi. Această dragoste cosmică, gata să se extindă asupra fiecărei fiinţe, asupra frunzuliţelor gingaşe şi pămîntului umed, nu poate fi confundată cu sofisticata iubire creştină ; din nou, necredinciosul Ivan este cel care exprimă mai puternic această nevoie de iubire. Dar universul în care trăiesc eroii nu cunoaşte şi nu admite iubirea. Întreaga instrucţie şi toată desfăşurarea judecăţii demonstrează îndelung şi minuţios că singurele sentimente pe care le manifestă

Migry Avram Nicolau (Ekaterina Ivanovna)
şi Cristea Avram (Ivan Karamazov)

față de om această societate inumană sînt curiozitatea glacială și nepăsarea sălbatică. Și, cum spune scriitorul prin gura bătrînului stareț, „infernul este suferința de a nu mai putea iubi". Eroii lui Dostoievski trăiesc în infern.

Ei vor să ajungă în mijlocul oamenilor, dar rămîn mereu singuri. Ivan se izolează în zbuciumul unor veșnice îndoieli, obsedat de ideea ucigătoare că „totul este permis" (un gînd pe care singur îl neagă, atunci cînd refuză să ierte lacrimile copiilor). Dmitri se îndepărtează de oameni prin patima oarbă și prin pornirea de a ucide; apoi, acuzația de paricid pe care a atras-o asupra sa îl face pentru totdeauna un paria. Ekaterina Ivanovna distruge pe oamenii pe care-i iubește și se distruge pe sine prin orgoliul unei virtuți reci, neînduplecate. Cel care își dă seama de tragica însingurare a tuturor, Alioșa, încearcă zadarnic să iubească activ și să se apropie de oameni; dragostea lui nu reușește nici să alunge gîndul omorului din mintea lui Dmitri, nici să dovedească judecății nevinovăția acestuia, nici să salveze pe Ivan de la nebunie și moarte. Oricît de mult a dorit Dostoievski să facă din Alioșa un „mîntuitor", el nu a putut să înfățișeze — în virtutea conștiinței sale de scriitor realist — decît un spectator neputincios al vieții, dovedind, fără să vrea, că iubirea creștină este sterilă.

Singurătatea eroilor nu este descrisă ca o singurătate fatală, inerentă firii umane, ci ea reflectă o stare tipică pentru lumea contemporană scriitorului. „Misteriosul vizitator" despre care povestește starețul în ultima sa convorbire numește această stare „perioada izolării umane" și o caracterizează astfel:

„Domnește pretutindeni în vremea noastră... Acum, fiecare aspiră să-și separe personalitatea de a altora, fiecare vrea să guste singur plenitudinea vieții; totuși, departe de a-și atinge țelul, toate eforturile oamenilor nu duc decît la sinucidere, căci, în loc să-și afirme din plin personalitatea, ei cad într-o singurătate desăvîrșită. Într-adevăr, în acest secol, toți s-au fracționat în unități. Fiecare se izolează în găoacea sa, se îndepărtează de alții, se ascunde, el și averea sa, creează distanțe față de semenii săi. Adună bogății singur, se felicită pentru puterea lui, pentru opulența lui; el, nebunul, nu-și dă seama că, pe măsură ce adună mai mult, se înfundă în neputință totală. Căci este obișnuit să nu se încreadă decît în el însuși, *și s-a detașat de colectivitate;* s-a obișnuit să nu creadă în într-ajutorare, în semenul său, în umanitate, și tremură numai la gîndul de a-și pierde averea și drepturile pe care ea i le conferă. *Pretutindeni, în zilele noastre, spiritul uman începe să piardă în chip ridicol din vedere faptul că adevărata garanție pentru individ constă nu în efortul lui personal, izolat, ci în solidaritate*" (sublinierile noastre — n. red.). Iată o admirabilă caracterizare a individualismului burghez, mod de viață neomenos, impus personalității umane în societatea în care omul este lup pentru om.

Este deci limpede că lumea a cărei criză o investighează Dostoievski este lumea burgheză, și tot atît de limpede devine pentru noi faptul că ideologia în criză pe care o descrie el este ideologia acestei lumi. Punctul central în criza de conștiință analizată de roman este nevoia de a crede în ceva, dorința de a găsi un sens vieții. Dar eroii nu descoperă convingeri care să le poată lumina existența. Singurele alternative care li se arată sînt fie resemnarea religioasă, fie renunțarea la orice credință în viață și admiterea ideii care-l aduce pe Ivan la pieire — că lumea nu este decît un haos absurd și monstruos în care nici o virtute nu are sens. Romancierul rămîne prizonier în granițele ideologiei burgheze. El nu izbutește să se detașeze de aceasta și să găsească, în afara ei, elemente cît de vagi ale noii gîndiri.

Deși a vrut să polemizeze cu concepțiile și atitudinile revoluționare, el nu dovedește decît necunoașterea acestor concepții și atitudini. Ivan Karamazov este departe de a fi socialist. Ca și Raskolnikov, el rămîne un răzvrătit anarhic, un precursor al teoriilor ultrareacționare de mai tîrziu despre supraom, elite, inutilitatea și imposibilitatea libertății. Revolta lui este o revoltă tipic burgheză, întemeiată pe negarea a tot ce există. Și nimeni nu poate crede că vînătorul de zestre Rakitin este un adevărat revoluționar. Lui Dostoievski îi sînt proprii nu numai limitele vechii gîndiri, el împărtășește și starea de spirit a ideologilor burghezi: teama de revoluție.

Dar, disecînd dinăuntru ideologia muribundă capitalistă, cu toate convulsiile ei distrugătoare, marele romancier scoate la iveală firele ascunse care leagă cele două teorii extreme (amîndouă de esență burgheză) pe care el le-a pus în conflict: misticismul și negarea anarhică a vieții. Teza principală a marelui inchizitor, din care Ivan face oponentul lui Cristos şi al creştinismului, este că omul, rob din fire, nu are nevoie de libertate şi nu o poate îndura ; că popoarele trebuie să se lase conduse despotic de elite, spre binele lor ; că libera alegere între bine şi rău ar distruge pe om. Cu cîteva capitole mai departe, acestei poziţii îi răspunde stareţul, vorbind în numele dragostei creştine şi nu al urii, pe care inchizitorul o manifestă deschis. Şi iată că în gura smeritului călugăr revin blestemele pe care prelatul le aruncase împotriva libertăţii : „Lumea a proclamat libertatea, mai ales în ultimii ani ; dar ce reprezintă această libertate! Nimic altceva decît sclavie şi sinucidere!..." Identitatea poziţiilor pe care Dostoievski a încercat să le opună devine aici evidentă : dezvoltînd consecvent cele două teorii şi ducîndu-le pînă la ultimele concluzii, romancierul îşi subminează singur — fără să-şi dea seama — propriile convingeri politico-filozofice. Pentru că mesianismul, pe care îl propovăduieşte, se dovedeşte a avea aceeaşi esenţă cu antiumanismul, pe care el ar fi vrut să-l combată ; preconizînd ca unică soluţie pentru rezolvarea nemulţumirilor sociale nu satisfacerea, ci reprimarea cerinţelor umane (prin renunţare, pasivitate, rugăciuni etc.), scriitorul ajunge să militeze de fapt pentru renunţarea la viaţă, pe care o dorea şi o iubea cu atîta pasiune.

Fireşte, considerînd numai tezele romanului, putem să-i negăm orice valoare, orice rezonanţă contemporană. Dar, raportînd aceste teze la jocul de probleme şi relaţii concrete umane care le-au generat, descoperim că ele nu sînt decît excrescenţele nesănătoase ale maladiei ideologice, pe care scriitorul o cercetează îngrozit.

În limitele acestei analize „dinăuntru" a crizei ideologiei burgheze, Dostoievski a manifestat previziuni geniale. El a demascat ideile monstruoase care, transpuse mai tîrziu în fapte, aveau să pustiască lumea. Statul supunerii ideale, pe care-l preconizează marele inchizitor, este o prefigurare a sinistrelor dictaturi fasciste din secolul nostru. Teoriile despre supraom şi-au găsit şi ele, în lumea contemporană, întruchipări tot atît de sălbatice. Marele romancier indică astfel conflicte care aveau să domine viaţa burgheză, prelungindu-şi zbuciumul pînă în zilele noastre. Unul dintre aceste conflicte tragice este frămîntarea sterilă a acelei intelectualităţi cu mintea hipertrofiată, care nu mai ştie să facă distincţia între bine şi rău, nu mai găseşte drum spre viaţa reală şi, considerînd că raţiunii „pure" totul îi este îngăduit, distruge şi pînă la urmă se omoară ca scorpionii, inoculîndu-şi propriul venin. Acest calvar pe care în roman îl trăieşte Ivan premerge calvarului unor întregi categorii ale intelectualităţii burgheze contemporane.

Iată, deci, pentru ce merită să jucăm astăzi *Fraţii Karamazov:* pentru că această operă este o adevărată tragedie — tragedia aspiraţiilor înalte umane înăbuşite de orînduirea ce piere: năzuinţa spre solidaritate, nevoia de a crede în oameni, setea de dragoste. Această tragedie este cu adevărat contemporană, este o imagine dantescă a descompunerii unei lumi şi a ideologiei ei — proces care disociază fiinţa lăuntrică a acelor oameni care cad în sfera lui de acţiune, pulverizîndu-le personalitatea prin sfîşietoare contradicţii. Dostoievski amplifică pînă la ultima limită acel conflict fundamental al societăţii împărţite pe clase pe care Marx îl defineşte, în renumitul pasaj din „Manuscrisele economico-filozofice", ca „autoînstrăinare a omului". Scriitorul analizează sub toate faţetele conflictul dintre „om şi natură şi om şi om..., dintre existenţă şi esenţă, dintre obiectivizare şi autoafirmare, dintre libertate şi necesitate, dintre individ şi specie", fără să întrevadă însă nici un drum de „revenire completă a omului... la starea sa de om *social,* cu alte cuvinte, de om uman". A reda perspectiva firească asupra acestei opere într-o versiune scenică nu înseamnă nici să introducem în ea elemente noi, străine de ţesătura ei intimă, nici să-i omitem datele esenţiale ; este de ajuns să restabilim acel adevăr obiectiv pe care patima subiectivă a autorului l-a deformat. În realitate, nu numai Ivan ci şi Alioşa delirează, şi însuşi Dostoievski trăieşte împreună cu acest erou, pe care zadarnic l-a vrut pozitiv, o halucinaţie mistică, istovitoare. Este ceea ce spectatorul trebuie să înţeleagă limpede din spectacol, dîndu-şi seamă că asistă la ultimele şi cele mai disperate convulsii ale unei gîndiri inumane pe cale de dispariţie.

Spectacolul realizat de regizorul George Teodorescu la Teatrul „C. I. Nottara“ * are un ritm alert, include prezența unor actori cu farmec și cu o frumoasă ținută scenică (Cristea Avram, George Constantin, Ion Dichiseanu — interpreții celor trei frați), reușind să capteze atenția spectatorilor, dar rămîne departe de semnificațiile și emoțiile pe care ar trebui să le aducă pe scenă textul romanului.

În primul rînd, datorită dramatizării lui Boris Livanov, care a admis linia de minimă rezistență a unor simplificări vulgarizatoare. Această dramatizare nu numai că aduce în centrul acțiunii pe Dmitri, care, în carte, nu constituie un unic personaj central, dar „pozitivează“ cîteva personaje (în sensul pe care îl are acum pentru noi termenul de erou pozitiv), transformînd aproape pe Ivan și pe Alioșa în tipuri de revoluționari. O asemenea interpretare intervine în însăși substanța romanului, răsturnîndu-i problematica. Ea încearcă să înlocuiască tragedia lăuntrică a vechiului prin lupta eroică dintre nou și vechi ; o asemenea schimbare la față necesită prefacerea totală a raporturilor dintre personaje și o nouă evoluție a faptelor — adică o altă carte.

Discrepanța dintre textul romanului și schimbările pe care i le-a adus adaptarea se poate evidenția printr-un singur exemplu. Dacă Ivan nu mai e hărțuit de îndoieli, dacă el susține sincer, la început, că biserica trebuie să dispară (atitudine opusă eroului din roman, care demonstra, în joacă și fără s-o creadă, tocmai teza inversă: că biserica trebuie să înlocuiască statul), și dacă el are convingeri progresiste temeinice — cum mai poate fi justificat amestecul lui în crimă ? În roman, Ivan este un al doilea Raskolnikov, un Raskolnikov care ucide nepremeditat și fără să înțeleagă ce face, cu mîinile altuia, fiindcă înseși ideile lui sînt criminale, și apoi piere, firea lui nobilă neputînd îndura complicitatea involuntară la paricid. Dar dacă Ivan nu mai are idei criminale, dacă el nu mai susține că totul este îngăduit, cum să înțelegem discuția în care Smerdiakov îl previne că are de gînd să ucidă și cum să interpretăm mărturisirea lui de la tribunal ? Cum să explicăm faptul că singur se învinuiește de crimă, trăind remușcări care îl aduc la nebunie ? Și, oare, neîncurajat de aforismele lui Ivan, Smerdiakov ar mai fi avut curajul să ucidă ? Iată cum o singură schimbare în concepția și în caracterul unui erou aduce după sine totala prefacere a subiectului. Dacă Ivan nu gîndește și nu acționează așa cum l-a imaginat autorul, atunci nici crima nu mai poate avea loc, și povestea fraților Karamazov încetează să existe. Pentru că acțiunea se conturează la Dostoievski numai datorită unor reacții psihologice multiple și mereu schimbătoare, și nici o adaptare a textelor lui pentru scenă sau pentru ecran nu poate fi viabilă dacă încalcă principiul adevărurilor psihologice pe care le-a expus autorul.

Un spectacol contemporan cu *Frații Karamazov* necesita o altă dramatizare, mai apropiată, în același timp, și de textul romanului, și de viziunea noastră actuală asupra lui. O astfel de dramatizare este, desigur, greu de realizat, dar nu este imposibilă, dat fiind caracterul pronunțat dramatic al romanului, în care acțiunea evoluează printr-o alternanță de dialoguri și monologuri, susținute pe scheletul trainic al unui șir de situații și conflicte puternice.

Adoptînd versiunea lui Livanov, mai putea oare colectivul teatrului să creeze în spectacol o imagine justă a textului ? Poate, dacă regizorul și actorii, printr-un efort deosebit și eliminînd din dialog adăugirile străine lui, ar fi izbutit să se reîntoarcă la semnificațiile reale ale faptelor înfățișate în carte. Dar și prin distribuție, și prin stilul de joc adoptat, montarea de la Teatrul „C. I. Nottara“ a accentuat discrepanța față de textul literar.

Despre erorile de distribuție au pomenit și alte cronici, și, într-adevăr, mai ales alegerea interpretelor rolurilor feminine (Migry Avram Nicolau în Ekaterina Ivanovna și Liliana Tomescu în Grușenka) distonează și cu imaginea fizică și cu aceea morală a eroinelor. Dar şi selecţia interpreţilor unor roluri masculine principale poate nedumeri : de ce Cristea Avram, actor dotat cu un temperament viguros şi bine disciplinat, dar mai puţin apt să exprime complexitatea unei drame psihologice de natură cerebrală, îl joacă pe Ivan Karamazov şi nu pe Dmitri, personaj de care datele înnăscute şi formaţia lui îl apropie mai mult ? Şi de ce George Constantin, actor mai rece şi mai reţinut, îl întruchipează pe vulcanicul Dmitri, cînd l-ar fi putut juca mai lesne pe Ivan ?

---

* Data premierei : 18 mai 1962. Regia : George Teodorescu. Scenografia : Dan Nemțeanu. Distribuția : Nicolae Sireteanu (Feodor Pavlovici Karamazov) ; George Constantin (Dmitri) ; Cristea Avram (Ivan) ; Ion Dichiseanu (Alexei) ; Val Săndulescu (Smerdiakov) ; N. Meicu (Grigori) ; Liliana Tomescu (Grușenka) ; Migry Avram Nicolau (Katerina Ivanovna Verhovțeva) , Atena Marcopol (Marfa) ; Aurel Athanasescu și Constantin Neacșu (Starețul Zosima) ; Cornel Elefterescu (Părintele Iosif) ; George Manu (Rakitin) ; C. Irod (Miusov Piotr Aleksandrovici) ; Mihai Herovianu (Perhotin Piotr Ilici) ; Const Vintilă (Pan Miusialovici) ; Emil Giuan (Pan Vrublevski) , Maricel Laurențiu (Trifon Borisovici) ; Radu Dunăreanu (Kalganov) ; Ion Dămian (Vizitiul Andrei) ; Gr. Anghel Seceleanu (Ipolit Kirilovici) ; Theo Parthisch (Anchetatorul penal) ; Ion Porsilă (Mihail Makarovici) ; Costel Zaharia (Președintele Tribunalului) ; Const. Guriță (Avocatul Fetiukovici) ; Ion Igorov (Secretarul tribunalului) ; G. Sirbu (Aprodul) ; Costin Dodu (Maiorul Platz) ; C. Dinescu (Mișa) ; Doina Ionescu (Fenia) ; Natașa Nicolescu și Tamara Vasilache (Stepanida)

Lipsa unei concepţii cu adevărat contemporane asupra textului se resimte mai ales în stilul spectacolului. Cadrul plastic realizat de Dan Nemţeanu rămîne neutru faţă de evoluţia acţiunii şi destul de puţin explicit, în intenţiile lui simbolice, pentru public (crucile şi candelele metalice care atîrnă deasupra scenei apar multă vreme în chip de contururi nelămurite care intrigă pe privitori). Regia mizează pe efecte puternice : fasciculele de lumină se aprind şi se sting brusc, smulgînd sau cufundînd în întuneric pe eroi ; o adevărată vijelie sonoră se dezlănţuie în noaptea crimei (nu lipsesc decît strigătele de cucuvea) ; fondul muzical agitat reia ca un refren dangătele de clopot ; şi, în scena petrecerii de la Mokroe, apare un cor de ţigani care dă un mic recital, iar Liliana Tomescu face o mică demonstraţie coregrafică în stil de french-cancan. Toate acestea uimesc şi intrigă publicul, aţîţă în conştiinţa lui o curiozitate de natură nu tocmai estetică, dar nu-şi găsesc nici un corespondent în text. De pildă, amintita petrecere de la Mokroe se desfăşoară în roman într-o atmosferă de dezmăţ mizer : ţigăncile elegante din spectacol sînt, de fapt, nişte biete ţărănci adormite, despre care hangiul spune nu o dată că mişună de păduchi. Şi totul degenerează foarte repede

Scenă din spectacol

într-o orgie obscenă și lipsită de orice frumusețe, un adevărat coșmar, care face un contrast puternic cu începutul frumos de iubire dintre Dmitri și Grușa.

Jocul actorilor se situează pe aceeași linie de supralicitare a unor efecte teatrale exterioare. Se vorbește repede și foarte tare, se strigă mult, se gesticulează spectaculos (excelează în această privință Nicolae Sireteanu, interpretul lui Feodor Pavlovici), unii actori își compun măști „diabolice" (Val Săndulescu în Smerdiakov). Desigur, tragedia cere interpreților vigoarea pasiunilor, capacitatea de a exprima năvalnice izbucniri temperamentale, forță și o voce puternică, îndelung exersată (fapt pe care Stanislavski l-a subliniat adeseori); dar se poate reduce la asta tragedia? Se poate ea lipsi de precizia nuanțelor în caracterizarea personajelor și în evocarea stărilor sufletești și a relațiilor dintre ele? Poate trăi pe scenă tragedia imaginată de Dostoievski în afara unui adevăr psihologic minuțios reconstituit și amplificat pînă la emoția contemplării „celor două abisuri"?

În spectacol, scena în care Ekaterina Ivanovna îl anunță pe Ivan — omul pe care-l iubește și care o iubește — că va rămîne pentru totdeauna alături de Dmitri pentru „a-și face datoria" se desfășoară pe tonul unei agreabile convorbiri de salon, cînd, de fapt, în această scenă, cei doi îndrăgostiți se despart crezînd că nu se vor mai revedea niciodată, iar după aceea Ivan se hotărăște să plece din Rusia, iar Ekaterina Ivanovna are o criză violentă de nervi și se îmbolnăvește. Discuțiile dintre Ivan și Smerdiakov — și cea din preziua crimei și cea din ajunul procesului — răsună neutru, fără nici un subtext, deși ele ar trebui să constituie puncte cruciale în acțiune. Grușenka se poartă ca o mică precupeață obraznică, făcînd mereu și pretutindeni scandal, dar această comportare nu poate să justifice în nici un fel pasiunile dezlănțuite de eroină. Exemplele flagrante de neînțelegere a textului pe care le-am citat ne îndreptățesc să presupunem că spectatorul nu poate să priceapă ce anume și cum se întîmplă în fața lui și că viziunea cu care pleacă el din sala teatrului este confuză pînă la extrem.

În spectacol există și momente reușite, care transmit publicului crîmpeie din zbuciumul patetic al eroilor. Unul dintre aceste momente se datorește actorului Cristea Avram. În limitele unui moment scenic izolat (și nu ca etapă în definirea unui caracter), actorul rostește cu mare putere de convingere povestirea despre copilul aruncat cîinilor. El demonstrează o reală maturitate scenică, arătîndu-se deplin stăpîn pe mijloacele lui de exprimare; știe să-și gradeze riguros monologul, îi subliniază înțelesurile prin mișcări puține și elegante, nu face risipă de lacrimi (așa cum se întîmplă cu mulți actori în acest spectacol) și nu ridică vocea decît acolo unde textul o cere. Dar asemenea performanțe individuale nu fac decît să sublinieze, prin contrast, lipsa de unitate a ansamblului și absența unor idei artistice proprii spectacolului.

* * *

Am văzut, într-un vechi film documentar despre maeștrii Teatrului de artă, un fragment din monologul lui Ivan despre dragostea de viață în interpretarea marelui Kacialov. Așezat pe marginea unei canapele și fără să se ridice măcar o singură dată, perorînd aproape fără gesturi, destins și iluminat de marea bucurie interioară, Ivan Karamazov-Kacialov vorbea firesc, ca într-o discuție de la prieten la prieten. Întreaga tensiune a momentului fusese comprimată în regiunile ascunse ale sensibilității actorului. Pe chipul și în vorbirea lui răzbăteau numai febrilitatea neobișnuită și plină de veselie, nerăbdarea tinerească de a exprima cît mai repede și cît mai deplin cele simțite. Și cei care privesc filmul se simt dintr-o dată inundați de această bucurie proaspătă care amintește lungile discuții pe care fiecare dintre noi le-am purtat în tinerețe, acele discuții în care fericirile de o clipă se transmit instantaneu de la chip la chip, de la privire la privire. Nu este vorba aici numai de talentul unui actor neîntrecut, ci de o desăvîrșită înțelegere a caracteristicilor textului. Așa trebuie jucat Dostoievski — simplu și cu adîncă sinceritate. Fiindcă eroii lui nu fac decît să-și mărturisească neîntrerupt frămîntările, elanurile și înfrîngerile, și, prin intermediul lor, sufletul chinuit de îndoieli și contradicții al marelui scriitor își mărturisește necontenit supliciul oamenilor.

*Ana Maria Narti*

### TEATRUL DE STAT DIN BÎRLAD

# „FEBRE" de Horia Lovinescu

Data premierei : 27 mai 1962. Regia : Tiberiu Penţia. Scenografia : Mircea Marosin. Distribuţia : Dan Herdan (Toma) ; Felicia Iancu (Daria) ; Zaharia Volbea (Profesorul) : Călin Botez (Pantazi) ; Olga Dumitrescu (Neli) ; Gina Ionel (Gingirica) ; Ştefan Ciţu (Filip) ; M. Ionescu-Vrăneşti (Iani) ; Ştefan Tivodaru (Simion) ; Radu Dumitrescu (Frîncu) . Bebe Banu (Danilov) ; Mircea Cuberschi (Mereş) ; Fifi Grazziani (Aculina) ; Maria Tivodaru (Axinia) ; Mimi Creţulescu (Parasca) ; Carmen Galeş (Anca) ; Gheorghe Serbina (Machidon) ; Emil Bîrlădeanu, Jiva Guran, Alexei Onica, Ion Mărgineanu, Dorina Mititelu, Iuliana Doru, Marina Ionescu, Elena Onica şi Gh. Popovici (În alte roluri).

Procesul de formare şi de creştere a intelectualităţii noastre după Eliberare reprezintă problematica de bază a dramaturgiei lui Horia Lovinescu ; acestei preocupări, aproape constante, i se datoresc, după *Lumina de la Ulmi*, drama *Citadela sfărîmată*, care şi-a dobîndit un loc de frunte în literatura noastră realist-socialistă, precum şi cele mai izbutite aspecte din *Surorile Boga*. Predilecţia amintită a dramaturgului, preocuparea de a adînci această sferă tematică, de a-i dezvălui cele mai variate aspecte, de a se apropia din ce în ce mai mult de actualitate, se vădeşte şi în ultima sa lucrare. Ceea ce este nou în piesa *Febre* faţă de întreaga operă a dramaturgului e mai ales faptul că de astă dată procesul de formare a intelectualului se desfăşoară în cu totul alt mediu. Eroul dramei părăseşte încă de la început casa lui Pantazi, medic de veche formaţie, oprit la poziţiile mercantile ale profesiunii şi vieţii, pentru că îi este străină, pentru că simte că aspiraţiile lui spre o altă viaţă se vor înnăbuşi aici. Despărţindu-se de această lume, medicul Toma Dărăscu intră într-o cu totul altă lume — în Deltă, la Starighiol —, în care relaţiile sociale îi apar noi, neprevăzute, în care oamenii îi sînt la început necunoscuţi, cu probleme de viaţă de asemenea necunoscute. Dar în această regiune a ţării noastre, care astăzi se mîndreşte cu realizări deosebit de importante, procesul de construire a vieţii noi îl va atrage pe Toma şi-l va absorbi din ce în ce mai deplin. Aici, la Starighiol, Toma va întîmpina la început greutăţi mari, care uneori îi vor părea mai presus de puterile lui. Pescarii din Starighiol îl vor privi mai întîi cu neîncredere şi se vor împotrivi dorinţei lui sincere şi ferme de a-i ajuta. Dar tot aici Toma va cunoaşte oameni cu o înţelegere mai pătrunzătoare a condiţiilor şi perspectivelor şi care vor fi tot timpul alături de el, mai ales în cele mai grele momente. Treptat, cu fiecare nouă dificultate depăşită, cu ajutorul lui Frîncu, activistul de partid, al comuniştilor Danilov şi Mereş, Toma va dobîndi acea înţelegere a realităţii epocii şi societăţii noastre, acea „lumină întîrziată" care îi va da posibilitatea să afle calea spre inima pescarilor din Starighiol, să-şi afle un rost înalt şi nobil în viaţă, care să-l facă un om nou, un constructor al vieţii.

Motivul dramatic al „luminii întîrziate", care dezvăluie principala idee a piesei — apropierea unui intelectual de realitatea noastră socială, de resorturile ei adînci, revoluţionare —, dă în acelaşi timp prilej dramaturgului să realizeze un conflict nou, interesant, între cîteva caractere realizate cu măiestria specifică personalităţii sale artistice. Relaţiile dintre Toma şi comuniştii Frîncu, Danilov, Mereş, Anca, precum şi evoluţia acestor relaţii sînt reale şi dramatice în acelaşi timp. Acest conflict şi aceste caractere se înfiripă şi se conturează pe fondul pitoresc şi viu al satului de pescari Starighiol. Ataşamentul profund, de un înalt umanism, care se creează între Toma şi tovarăşii lui de viaţă, dă lucrării lui Horia Lovinescu un patos izvorît din însuşi dramatismul vieţii noastre de astăzi. Deosebit de valoros este în aceasta textul comentariului piesei (procedeu de multe ori folosit artificial şi fără un scop precis în alte lucrări), în care Toma, povestindu-şi viaţa profesorului său, de pe poziţia unui om care a înţeles realitatea noastră, îşi dezvăluie marea lui dragoste pentru ceea ce s-a făurit sub ochii lui, dragoste pe care tristeţile grelelor momente prin care a trecut n-o adumbresc cîtuşi de puţin, ci, dimpotrivă, o înnobilează, dîndu-i o mare şi deplină frumuseţe : „Lumina întîrziată. Aţi băgat de seamă, tovarăşe profesor, cum uneori la munte, în ceasurile de amurg, după ce a scăpătat soarele şi umbrele parcă au înecat definitiv pădurile, cîte o culme îndepărtată se aprinde deodată ? O lumină tainică, pură şi blîndă, o tardivă, întoarsă privire a soarelui, stăruie neverosimil pe înălţimi, ca o ultimă chemare şi ca o poartă".

În acest conflict, prin excelenţă social, autorul a introdus şi drama dintre Toma şi soţia lui, Neli. Punctul de pornire al frămîntărilor afective, personale, ale eroului izvorăşte direct din cel social, şi de aceea el promite o desfăşurare dramatică organică, de natură să întregească armonios povestea vieţii medicului Toma Dărăscu ; eroii principali ai piesei percep în mod diferit şi în contratimp realitatea şi această nepotrivire fundamentală face ca viaţa lor personală să fie ameninţată (şi de fapt distrusă) de acele porniri egoiste, meschine, aparţinînd trecutului, care tind să acopere lumina vieţii de astăzi, creatoare de sentimente noi, puternice, frumoase. Din păcate, conflictul dintre Toma şi Neli ia în partea a doua a lucrării o întorsătură arbitrară ; mai mult, se abate într-o măsură de la premisele lui sociale. Din clipa în care Neli ajunge să-şi înţeleagă greşeala şi caută sincer un drum nou, Toma — care dobîndise o înţelegere a vieţii — devine pe neaşteptate victima unor porniri oarbe, pricinuite de gelozie, adică se situează exact în punctul pe care ea îl depăşise. Pornind de la o idee dramatică actuală şi semnificativă, aceea că falsele drame sufleteşti, rămăşiţe ale mentalităţii vechi, întîrzie apariţia şi formarea conştiinţei noi a oamenilor, şi că deci lupta împotriva lor este o necesitate şi o datorie, autorul ajunge la substituirea vieţii reale şi a împrejurărilor ei fireşti prin procese psihologice artificiale, forţate, generate de folosirea exagerată a unor ispititoare dar vechi reţete melodramatice : adulterul, gelozia, autotortura eroilor în jurul unor aşa-zise probleme de viaţă care, fiind poate autentice, nu aparţin societăţii noastre, sau, în orice caz, unui alt plan de dezbateri decît cel pe care şi l-a propus lucrarea.

Moartea lui Neli şi mai ales tortura sufletească la care o supune Toma nu numai că nu sînt nici veridice şi nici dramatice, dar devin un motiv parazitar care întunecă într-o bună măsură partea a doua a lucrării şi mai ales finalul. Vrînd să arate că dragostea nu trebuie să fie „delirul a doi iresponsabili", dar insistînd prea mult asupra acestui delir, pricinuit de febrele unor pasiuni mărunte, autorul a izbutit să arate mai puţin că acest sentiment trebuie să fie „o putere creatoare, un act de credinţă faţă de viaţă".

Dacă scriitorul ar fi avut mai multă încredere în dramatismul acelor împrejurări şi procese sufleteşti care însoţesc şi sînt specifice construcţiei socialiste, prefacerilor care au loc sub ochii noştri, atunci poate că ar fi găsit alte resurse dramatice decît cele pe care le foloseşte în partea a doua a lucrării sale ; şi desigur că şi ideea de la care a pornit s-ar fi transmis spectatorilor cu mult mai multă forţă de generalizare.

Există, aşadar, în ultima lucrare a lui Horia Lovinescu şi o înfruntare pe plan artistic a unor procedee dramatice cu adevărat noi (care-i dau frumuseţi deosebite, un suflu poetic pătruns de sentimente puternice, nobile, ale umanismului socialist) cu unele clişee mai vechi, necorespunzătoare conţinutului de idei, care încă nu s-au desprins total de personalitatea artistică a autorului. Şi poate că această dispută ar fi fost nedecisă dacă interesul şi pasiunea scriitorului pentru ceea ce este cu adevărat nou în viaţa noastră nu ar fi răzbătut cu o forţă artistică deplină în scenele în care Toma îşi comentează propria lui viaţă. Pentru că, de fapt, finalul propriu-zis al piesei nu-l constituie moartea lui Neli, ci acea poziţie pe care se situează Toma pe tot parcursul piesei, povestindu-şi viaţa, şi care, după cum am spus, este într-adevăr edificatoare.

Este meritul colectivului Teatrului de Stat „Victor Ion Popa" din Bîrlad (regia artistică Tiberiu Penţia) de a se fi apropiat de noua piesă a lui Horia Lovinescu cu o înţelegere clară a calităţilor şi deficienţelor ei. Şi de a fi încercat şi a fi izbutit într-o bună măsură să realizeze un spectacol meritoriu, în care ideile dramatice valoroase să fie pe prim plan și în care tendințele spre melodramatic să fie cu prudență și discreție estompate. Aceasta s-a datorat mai ales valoroasei creații actoricești pe care tînărul și talentatul Dan Herdan a realizat-o în rolul lui Toma. Interpretul s-a apropiat cu multă intuiție, pasiune și forță dramatică de semnificațiile mai adînci, cu adevărat frumoase, ale personajului, și s-a depărtat, fără să iasă din rol, de aspectele lui violente, forțate. Modul în care a știut, de pildă, să se folosească de procedeul comentariului denotă nu numai frumoase calități actoricești, dar și o reală maturitate artistică. Actorul, profitînd de împrejurarea (dată de autor) că eroul își povestește viața, a jucat ca și cum anume momente și le amintește foarte viu și cu multă participare, iar pe altele ca și cum îi este greu și dureros să le mai realizeze pe deplin. După ce vorbește cu profesorul, în cadrul comentariului la fața de cortină, actorul intră direct în scenă, ca pentru a-i arăta cele spuse mai înainte ; în unele momente el intră în scenă (adică în sfera amintirii) cu grabă, cu bucurie, iar în altele el intră greu, aproape fără voia lui. E doar un exemplu din multele ce s-ar putea da pentru a evidenția interpretarea sobră dar pe deplin expresivă pe care Dan Herdan o realizează în rolul lui Toma.

Din păcate, în rolul soției, Olga Dumitrescu, fără a proceda în sens invers, a acuzat totuși prea mult aspectele crispat dramatice ale rolului lui Neli. Aceasta, în interpretarea actriței, parcă își cunoștea dinainte soarta și chipul ei exprima o permanentă și uneori monotonă disperare. De aceea s-au și pierdut unele nuanțe ale rolului — expansivitatea, bucuria de a trăi pe care textul le conține.

În rolul activistului de partid Frîncu, Radu Dumitrescu a izbutit să sugereze datele personajului, dar dorința sa prea vizibilă de a trăi intens sentimentele eroului îl face uneori ostentativ.

Realizări artistice meritorii au înregistrat și alți interpreți ca : Ștefan Tivodaru (Simion), Mircea Cuberschi (Mereș), Mimi Crețulescu (Parasca). În general, colectivul de interpreți a slujit cu multă pasiune textul.

Mai slabe au fost în spectacol scenele de atmosferă. Intenția regiei de a le realiza cu sobrietate a fost justă, numai că această preocupare n-a fost însoțită și de grija autenticității.

Scenografia lui Mircea Marosin, cu vădite tendințe spre sugestie, a dat spectacolului cît mai puțin „decor“ și a slujit textul și desfășurarea scenică prin poezie și expresivitate. Păcat numai că execuția tehnică și mai ales lumina au sărăcit uneori intențiile scenografului.

Teatrul de Stat „Victor Ion Popa“ a slujit într-o premieră pe țară și în condiții care îi fac cinste o lucrare nu facilă a unui autor consacrat. Spectacolul a pus cu deosebire accentul pe valorile textului și nu pe ispitele lui. Faptul acesta arată foarte clar stadiul artistic înaintat în care se află mișcarea noastră teatrală din regiuni și totodată că rîvna acestor teatre de a se întrece cu cele din Capitală pe tema premierelor pe țară este pe deplin întemeiată.

*Florian Nicolau*

Olga Dumitrescu (Neli) și Dan Herdan (Toma)

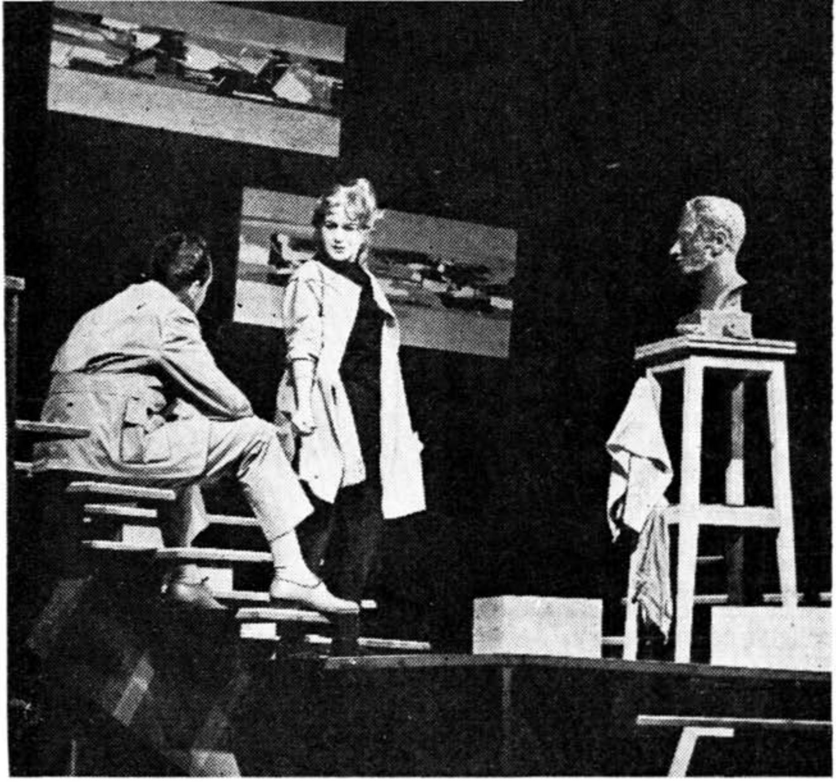
# „CAMERA FIERBINTE“ de Al. I. Ștefănescu

Data premierei : 27 martie 1962. Regia : Dinu Negreanu. Decoruri, costume : George Ștefănescu. Distribuția : V. Ronea (Petre Crețulescu) ; George Carabin (Ovidiu Preda) ; Gheorghe Ghițulescu (Barbu Frînculescu) ; Gina Petrini (Maria) ; Rodica Tapalagă (Corina) ; Puiu Hulubei (Iosif) ; Dorin Dron (Teodoru) ; Gheorghe Oprina (Florică) ; Vally Voiculescu-Pepino (Aglaia) ; Vasile Florescu (Ghermelie) ; Nicolae Mavrodin (Panait) ; Isabela Gabor (Secretara) ; Coca Bianu (Sora de caritate) ; Cici Manoliu, Teodora Niculescu, Aura Rădulescu, Traian Petruț, Paul Nestorescu, George Petreanu și Toma Paraschivescu (In alte roluri).

La ridicarea cortinei, decorul și primele replici promit o acțiune interesantă. Subiectul se desfășoară în acele laboratoare uriașe în care se studiază posibilitățile utilizării energiei atomice în scopuri pașnice. Ne închipuim deci că vom cunoaște savanți atomiști — și numai acest fapt ajunge pentru a ne capta atenția. Este o lume care nu a fost încă niciodată înfățișată în literatura și în teatrul nostru. Oamenii care iau parte activă la astfel de cercetări trebuie să fie dotați în chip excepțional și trebuie să îndeplinească o muncă deosebit de grea. Apariția lor pe scenă făgăduiește, în chip firesc, dezvăluirea unor bogate naturi umane, formate în vremea noastră și caracteristice pentru această vreme. În contextul cunoașterii artistice a lumii de azi, alegerea acestui mediu poate să însemne descoperirea, pentru artă, a unei categorii de intelectuali noi, aflați în primele linii ale luptei pentru socialism, intelectuali talentați și investiți cu răspunderi dintre cele mai mari.

Pe măsură ce acțiunea înaintează ne dăm seama însă că Al. I. Ștefănescu nu a urmărit să înfățișeze asemenea tipuri de cercetători. Discuțiile științifice, foarte sumare, de pe scenă nu au o funcție dramatică adîncă. Problematica specială (dar nu specioasă) a muncii acestor eroi rămîne, pînă la sfîrșitul piesei, străină spectatorilor. Deschizînd caietul-program găsim în notița lămuritoare semnată de autor confirmarea acestei concluzii : „...n-are așa de mult a face că Ovidiu Preda este un specialist în domeniul cercetărilor de fizică atomică, adică unul din oamenii care au pătruns cel mai adînc în structura intimă a lucrurilor ce ne înconjoară. L-ați fi putut întîlni tot atît de bine și într-o gospodărie colectivă zootehnică, risipită pe plaiurile sălbatice și bete de lumină ale munților Apuseni, preocupat să concretizeze, să introducă în viață sistemul său, prin care să obțină cel mai mare procent de lînă fină și semifină“.

Așadar, mediul înfățișat pe scenă folosește doar în chip de cadru „convențional“ (cuvîntul aparține autorului). E, ni se pare, un punct de pornire discutabil. Pentru că în artă ideea nu poate fi exprimată decît prin faptul concret, prin elementul individual, chiar dacă, într-o realizare stilizată în chip convențional, aceste elemente concrete și individuale capătă o formă puțin obișnuită. Nu se poate descrie, chiar și ca imagine simbolică, un țăran ignorînd că el trăiește în anumite raporturi față de oameni și natură și că aceste raporturi se deosebesc de cele în care trăiește un orășean. De aici acel imperativ, atît de cunoscut în munca literară, de a urmări pînă în aspectele care par nesemnificative obiceiurile, deprinderile de muncă, moravurile care definesc un anume mediu social. Desigur, subiectul ales nu-l obliga pe autor să se transforme într-un conferențiar care explică diferite procese din domeniul fizicii atomice. Dar, devreme ce pe scenă apar savanți atomiști, ne așteptăm să le pătrundem psihologia, și nu putem realiza acest deziderat fără a înțelege ce anume urmăresc ei în activitatea lor atît de zbuciumată. In piesă însă, acel X 16 în jurul căruia crește întreaga acțiune rămîne cu totul străin spectatorilor. Nu izbutim să aflăm care este obiectivul concret al lucrărilor prezentate nouă, nu descoperim care este utilitatea lor reală și din această pricină finalitatea acțiunii în care sînt angrenați eroii rămîne pînă la capăt nebuloasă, de nedescifrat. Dificultatea nu constă aici în explicarea unor fenomene științifice, ci în valorificarea semnificațiilor umane care se reflectă asupra acestor fenomene, în procesul muncii. *Bătălie în marș* — și romanul, și dramatizarea, și filmul — prezintă un subiect axat aproape exclusiv pe o problematică



George Carabin (Ovidiu Preda) și Rodica Tapalagă (Corina)

specială, de producție, dar nici un episod din acest subiect nu pare tehnicist, extra-artistic și nu plictisește, pentru că aici munca este înfățișată ca un focar ce concentrează relațiile intime și sociale definitorii pentru eroi și lumea lor. În *Camera fierbinte* întregul proces de muncă este, cum am văzut din însăși mărturisirea autorului, un pretext convențional, oarecare. Așa fiind, acțiunea dobîndește particularități exact opuse intențiilor autorului. Ea acumulează date tehnice, în măsură să trezească, poate, un anume interes față de latura senzațională pe care profanul e dispus să o confere oricînd activității științifice, dar nu izbutește să concretizeze nici evoluția unor stări de spirit, nici relațiile dintre diferite caractere. Nu este suficient să știm că lucrările savanților de pe scenă urmăresc în general utilizarea energiei atomice în scopuri pașnice ; pentru ca evenimentele aduse în lumina rampei să ne cucerească atenția și interesul ar fi trebuit să știm ce înseamnă strădania eroilor pentru ei înșiși — și pentru fiecare dintre noi.

Să admitem însă modalitatea pe care a ales-o autorul (deși, repetăm, aici „convenționalul“ ni se pare primejdios de apropiat de acel „în general“ care este totdeauna distrugător în artă). Să încercăm, prin urmare, să descifrăm conflictul și semnificațiile lui așa cum le-a dorit autorul. În piesă este vorba de un erou deosebit de înzestrat, stăpînit de pasiunea muncii, care vrea să-și impună, chiar arbitrar, chiar anarhic, metoda de lucru. Astfel, el intră în contradicție cu întregul colectiv de cercetători. Autorul pare să încerce o analiză a raporturilor dintre individ și colectiv, o definiție a noțiunii de disciplină, în înaltul sens etic pe care îl capătă aceasta în contextul raporturilor socialiste de muncă. Din nou, intențiile dramaturgului tind să se situeze în miezul preocupărilor actuale, demonstrînd dorința de a ataca una dintre cele mai mari teme ale artei socialiste — activitatea creatoare a omului eliberat de exploatare, și înrîurirea ei puternică asupra contemporanului nostru.

Numai că autorul nu se arată consecvent cu aceste premise. La început, eroul, inginerul Ovidiu Preda, își experimentează singur metoda, trecînd peste interdicțiile care i-au fost impuse spre a-l feri de riscuri. Descoperit în plină experimentare și oprit s-o ducă pînă la capăt, el va fi sancţionat ; se va întrezări chiar perspectiva excluderii lui din partid. Cine are dreptate ? — se întreabă cu temei spectatorul. Ovidiu Preda ? Dacă rezultatele pe care le urmăreşte (şi care pentru noi rămîn de la început pînă la sfîrşit misterioase) meritau să fie obţinute cu orice risc, chiar cu riscul vieţii, înseamnă că avem de-a face cu un adevărat erou, un comunist, care nu ezită să se sacrifice pentru idealul său. Atunci colectivul condus de profesorul Creţulescu, neînţelegîndu-l pe Preda şi împingîndu-l la măsuri extreme, atît de primejdioase, este un colectiv rutinier, un personaj negativ comun. Nu izbutim bine să ne lămurim aceste relaţii, că autorul dă o nouă orientare acţiunii. Se defectează nu ştim precis ce, un agregat, şi noile condiţii impun aplicarea metodei Preda. Colectivul este acum acela care solicită pe inginer să-şi reînceapă experienţa. De data aceasta, Preda amînă, aşteptînd să i se creeze condiţiile speciale de securitate care vor permite evitarea oricărui risc. Înseamnă că şi prima dată se putea ocoli primejdia ; înseamnă că Preda nu a acţionat atunci ca un erou — mai ales ca un erou comunist — pentru care luciditatea este o coordonată permanentă — ci s-a purtat ca un aventurier în ştiinţă. Conflictul ni se înfăţişează acum în cu totul altă lumină. Şi din nou intervine autorul, răsturnînd cursul acţiunii într-un mod care prilejuieşte alte confuzii. Un coleg al lui Preda încearcă să lucreze singur, şi pune în pericol întreaga instalaţie. Nu mai înţelegem nimic. De ce face asta Barbu Frînculescu ? Sabotaj ? Poate, judecînd după unele date negative ostentativ subliniate în caracterizarea de pînă acum a personajului. Orgoliu, invidie ? Posibil, scontînd pe aceleaşi date. Dar ce legătură are această acţiune nouă (şi secundară) cu fapta de la început a lui Ovidiu Preda ? Înainte de a izbuti să ne dumerim, se iveşte încă un fapt care contrazice acţiunea de pînă acum. Frînculescu, care fugise din „camera fierbinte“ cînd pericolul începea să devină iminent, se întoarce, trecînd peste spaima care-l cuprinsese, pentru a-şi ajuta colegul. Totul se termină deci cu bine. Toată lumea a avut dreptate. Toţi eroii (chiar şi Frînculescu) se redresează şi autorul îi absolvă de orice vină. Îi vedem întruniţi într-un fel de sărbătorire amicală a victoriei. Cade cortina. Sfîrşit. Dar spectatorul pleacă nedumerit. Nimeni nu a greşit prea mult ; nu s-a petrecut nimic grav, devreme ce totul se rezolvă atît de lesne. Atunci care este conflictul ? Care este contradicţia de viaţă pe care autorul dorea s-o înfăţişeze şi s-o lămurească ?

Inconsecvenţa în construirea conflictului lipseşte personajele de posibilitatea de a se defini. Preda ne apare cînd cu aureola unui erou, cînd ca un mic orgolios. Profesorul Creţulescu nu ne arată nimic decît o permanentă bonomie, dublată, ici de o rezistenţă încăpăţînată la îndrăzneala creatoare, colo de o largă disponibilitate conformistă. Cele două femei se conturează simplist : femeia de ştiinţă, aparent rece, dar capabilă de sentimente adînci, şi, în opoziţie cu ea, artista zvăpăiată, aparent nechibzuită, dar şi ea în stare de profunde simţiri. Tensiunea de „cameră fierbinte“ pe care a încercat s-o obţină autorul nu se realizează : sîntem informaţi, prin replici, că pe scenă se desfăşoară evenimente grave, că viaţa unora dintre eroi se află în pericol, dar starea de spirit a oamenilor aflaţi în maximă încordare nu ni se transmite.

Liniile de acţiune, multiple şi adeseori contradictorii, din text ne îngăduie să presupunem că autorul a intenţionat să descrie personaje şi acţiuni complexe, ca în viaţă. Cuvîntul „dialectică“ revine pe buzele eroilor ori de cîte ori subiectul suferă o răsturnare neprevăzută. Tendinţa spre complexitate este, desigur, justă. Dar dialectica realităţii nu exclude logica lăuntrică a caracterelor şi a condiţiilor de viaţă ; dimpotrivă, ea este re-

Scenă din „Mielul turbat“

zultatul acesteia. Al. I. Ştefănescu uită să asigure consecvenţă psihologică şi faptică acţiunii şi ajunge astfel la un rezultat invers faţă de cel urmărit — la schemă.

Şi modalitatea de realizare a dialogului este puţin adecvată problematicii. Chiar convenţionali fiind, oamenii de ştiinţă nu pot vorbi în limbajul argotic ieftin folosit de multe ori de dramaturg. Mai ales glumele presărate pe parcursul piesei distonează cu momentele în care personajele schimbă consideraţii ce se vor dialectice ; sînt replici care stîrnesc în sală reacţii ilare, de multe ori gratuite.

Montarea lui Dinu Negreanu a încercat să acopere golurile textului, accentuînd la maximum tot ce este spectaculos în ambianţa marilor laboratoare de cercetări atomice : monumentalismul instalaţiilor, primejdia pe care o presupun unele lucrări, emoţia aşteptării rezultatelor. Fireşte că astfel nu au putut fi suplinite slăbiciunile de esenţă ale construcţiei dramatice şi ale psihologiei personajelor ; dimpotrivă, a crescut şi mai mult distanţa dintre spectator şi ceea ce autorul ar fi dorit să devină problematica gravă a piesei.

Dintre actori remarcăm pe Dorin Dron, simplu, deschis şi atrăgător, amintind eroul, atît de drag publicului, din filmul *Erupţia ;* atrage atenţia şi Rodica Tapalagă, prin obişnuitul ei farmec scenic. V. Ronea, George Carabin, Gina Petrini şi Gh. Ghiţulescu s-au străduit să-şi justifice pe cît posibil personajele prin naturaleţea şi verva interpretării.

*A. M. N.*

### TEATRUL REGIONAL BUCUREŞTI

## „MIELUL TURBAT" de Aurel Baranga

Data premierei : 19 mai 1962. Regia : Dinu Cernescu. Decoruri : Camillo Osorovitz. Costume : Ion Prahase. Distribuţia : ✓Silviu Stănculescu (Spiridon Biserică) ✓ Ion Marinescu şi George Costin (Mitică Ionescu) ; Niki Rădulescu (Cristescu) ; Ion Miinea (Cavafu) ; Eugen Petrescu (Toma) ; ✓ Mihai Pălădescu şi Traian Păruş (Bontaş) ; Lucreţia Racoviţă (Maria) ; Andreia Năstăsescu şi Eugenia Ardeleanu (Margareta) : Aurel Tunsoiu (Tache Imireanu) ; Niţă Dumitru Anica (Gămălie) ; Gheorghe Mihalache (Haralamb) ; Elena Maican (Elena Cociaşu) ; Dorel Livianu (Doctorul).

Noul spectacol al Teatrului Regional Bucureşti demonstrează cu strălucire scenică, după aproape un deceniu de la premieră, actualitatea comediei satirice *Mielul turbat* şi-i îndreptăţeşte prezenţa în fondul de bază al dramaturgiei noastre.

Primit cu entuziasm de către public şi apreciat cu promptitudine de critica dramatică, spectacolul *Mielul turbat*, în inedita viziune scenică a lui Dinu Cernescu, oferă multiple satisfacţii estetice, care se cer consemnate : valabilitatea artistică a acestei satire, care îşi păstrează nealterată prospeţimea expresiei şi utilitatea, dincolo de imperativele momentului social respectiv ; capacitatea de generalizare a specta-

De la stînga la dreapta : **Niki Rădulescu** (**Cristescu**), **Mihai Pălădescu** (**Bontaş**), **Eugen Petrescu** (**Toma**) **şi Ion Miinea** (**Cavafu**)

colului, care transformă şarja împotriva birocraţilor din cabinetul tehnic într-o amplă luptă dintre vechi şi nou, dintre două moduri de viaţă.

Demonstraţia virtuţilor dramaturgice ale comediei lui Aurel Baranga s-a realizat acum printr-o adevărată trecere în revistă a forţelor şi resurselor scenice ale genului. Tînărul regizor Dinu Cernescu şi-a încheiat munca rodnică din această stagiune cu o lucrare debordînd de fantezie şi inteligenţă, care urmăreşte consecvent şi în adîncime liniile textului şi subtextului comediei : luminarea simbolului „turbării mielului", schimbarea raportului de forţe în societatea noastră, ridicarea umiliţilor, batjocoriţilor de ieri, profilarea lor uriaşă pe scena societăţii şi aruncarea la coşul istoriei a jalnicelor fantoşe ale trecutului. Regizorul a centrat acţiunea dramatică în jurul celor doi oameni de azi, „nea Mitică de la ajustaj" şi Spiridon Biserică, singurii eroi cu autentice date umane din piesă, stabilind o demarcaţie netă, violentă, între ei şi ceilalţi — birocraţii, care sînt făcuţi să apară pe scenă în linii tari, impetuos acuzatoare, caricaturizaţi grotesc. Pentru concretizarea acestei demarcaţii, regizorul şi pictorul scenograf Camillo Osorovitz au utilizat cu îndrăzneală tinerească (chiar dacă nu cu o riguroasă selectare a gagurilor) cadrul plastic, recuzita convenţională, mijloace grafice, mişcări de balet mecanic în jocul actorilor, muzică parodiată, acrobaţie etc. etc. Totul pentru a da un relief cît mai izbitor, un haz de bîlci, dar tăios, lumii încriminate. O idee valoroasă (deşi subsidiară) în polemica violentă angajată cu racilele trecutului este atacul corosiv la adresa atitudinii strident demagogice a şedinţomanilor, a făţărniciei în relaţiile de muncă ; în această direcţie expresiile-şablon şi declaraţiile demagogice se însoţesc de metafore plastice — printre altele, travestirea birocraţilor în muncitori. Se simte în acest spectacol pasiunea declarată a regizorului pentru teatrul lui Maiakovski (cîndva ne-a citit proiectul unui caiet de regie pentru *Misterul Buff*) și regăsim în intenții ca și în unele realizări stimulul lecturii „cîntărețului în gura mare“.

— „Am vrut — ne-a mărturisit Dinu Cernescu — să aduc în spectacol un punct de vedere personal, pe care-l cred în acord cu schimbările calitative esențiale petrecute în țara noastră în răstimpul celor zece ani de la premiera *Mielului turbat*. Socialismul a învins definitiv la noi și am dorit ca acest fapt să răzbată și din comportarea lui Biserică și a lui Nea Mitică. Mă bucur să aflu și din cronicile dramatice că atît Ion Marinescu cît și Silviu Stănculescu au izbutit în această strădanie. Deși la începutul lucrului nostru s-au mirat unii că Silviu Stănculescu — actor nu de comedie — a fost distribuit într-un rol creat cu strălucire de Grigore Vasiliu-Birlic...“

Desigur, regizorul n-a greșit optînd pentru acest protagonist. Dacă Ion Marinescu a adus ponderea caldă și gravă a comunistului, cu un substrat caracteristic de tulburătoare omenie și haz ascuns subtil, Silviu Stănculescu a realizat la rîndu-i o comunicare scenică organică cu partenerul lui. Tînărul actor poartă în adevăr în scenă o poezie plină de fermitate, o afirmare crescîndă a superiorității sale indiscutabile, de om al zilelor noastre, o preocupare pasionată pentru știință, pentru *nou*, o combativitate cu finețe nuanțată pe datele comediei. Ceea ce — aflîndu-se la unul dintre primele sale roluri de comedie — îl absolvă de unele stîngăcii în relațiile nemijlocite cu grupul tipurilor grotești.

„Aș mai sublinia — ne-a spus Dinu Cernescu — aderența deplină a actorilor la modalitatea în general grotescă, pentru ei și oarecum rebarbativă, pe care am intenționat-o pentru acest spectacol. Ei s-au arătat preocupați de sincronizarea mecanismului scenic. Și, întocmai ca la spectacolul anterior Alecsandri, ne-am convins reciproc de importanța creării unui stil propriu, de însemnătatea unui abecedar artistic comun pe care să-l folosim cu toții, fără eforturi, în vederea unui țel comun. Pe această linie, o seamă dintre actorii noștri arată de altfel că știu să danseze, să cînte, că aspiră spre ceea ce oamenii de specialitate numesc «actorul total», mai simplu spus, că sînt gata să slujească specificului popular al teatrului nostru“.

Stilul unitar al spectacolului, interpretarea omogenă a echipei nu s-au obținut totuși prin sacrificarea valorilor personale ale interpreților. Nu mai revenim asupra interpreților „eroilor pozitivi“. Pe lîngă ei, — și pe alte coordonate — Mihai Pălădescu s-a dovedit un deosebit actor de comedie, cu un registru profund original. El și-a rezolvat personajul pe o gamă aparent tragi-comică, prezentînd „suferința“ lui Bontaș pentru neînțelegerea cu care este întîmpinată invenția sa stupidă, dilatînd această suferință pînă la proporții catastrofice, în contrast cu realele preocupări ce reveneau personajului. S-au mai remarcat în distribuție: Niki Rădulescu, Aurel Tunsoiu, Andreia Năstăsescu și Ion Mîinea; fiecare a contribuit cu cîte un detaliu artistic la obținerea imaginii de ansamblu, la animarea acelei faune care aduce „mielul“ la turbare.

Iar cea mai de seamă satisfacție pe care ne-o prilejuiește spectacolul este puternicul lui impuls agitatoric.

*M. I.*

## „MATEIAȘ GÎSCARUL“ de Móricz Zsigmond

Data premierei: 14 iunie 1962. Regia: Vlad Mugur. Decoruri, costume: Camillo Osorovitz. Distribuția: Silviu Stănculescu și Mihai Pruteanu (Mateiaș); Victoria Dinu (Evi); Ana Dornescu și Dodo Alexandrescu (Mama); Dominic Stanca (Boierul); Aura Andrițoiu (Piroska); Ion Marinescu și Mihai Marsellos (Kobák); Constantin Florescu (Vătaful); Dorina Lazăr și Lili Urseanu (Fräulein); Anda Caropol și Ștefania Georgescu (Genoveva); Romulus Bărbulescu (Toboșarul); Costin Popescu (Primarul); Margareta Dumitrescu (O bătrînă); Stella Moga (O negustoreasă); Traian Păruș (Un flăcău); Dumitru Fedoreac (Alt flăcău).

În cadrul preocupării consecvent urmărite de a imprima repertoriului un caracter popular, larg accesibil, Teatrul Regional București a înscris de curînd pe afiș o nouă piesă ce-și are sursa chiar în folclor: *Mateiaș Gîscarul*, a clasicului maghiar Móricz Zsigmond, în adaptarea lui Al. Andrițoiu și Ion Marosi. Aceștia au amplificat piesa, realizînd din actul original inițial trei acte, adică un spectacol de sine stătător. Firește, a fost necesar să se introducă acţiuni noi şi alte cîteva personaje. Schimbările nu au însă nimic arbitrar. Autorii versiunii romîneşti au cercetat în prealabil cu atenţie folclorul maghiar şi documentele societăţii din epoca în care se petrece acţiunea piesei. Deşi adaosurile se integrează stilistic şi nu contrazic logica acţiunii principale, piesa, sub noua ei înfăţişare, suferă totuşi de o oarecare monotonie, desfăşurarea evenimentelor fiind lipsită de gradaţie şi consistenţă dramatică. Dincolo de acest neajuns, versiunea obţinută aduce în prim plan, cu destul relief, figura atît de populară a lui Mateiaş Gîscarul, înrudit îndeaproape cu Păcală al nostru, pe temeiul unor calităţi comune, ca isteţime, cinste, curaj, spirit de dreptate, şi acordă ponderea cuvenită duelului hazliu dintre el şi boierul căruia are să-i plătească cîteva poliţe usturătoare.

Regizorul Vlad Mugur, semnatarul direcţiei de scenă, a luminat din plin resorturile sociale ale conflictului. Ciocnirea dintre Mateiaş şi boier capătă semnificaţia înfruntării între ţăranul obijduit, lipsit de apărarea legilor, dar înarmat cu o minte ascuţită, şi grof, alături de care se află legea, vătafii şi o armată de slugi. În conturarea scenică a acestora din urmă, regizorul a indicat folosirea mijloacelor puternic caricaturale. Pe aceste coordonate, cîteva schiţe reuşite au conceput Anda Caropol (Genoveva), Constantin Florescu (Vătaful), Dorina Lazăr (Fräulein) şi — într-o mai mică măsură — Dominic Stanca (Boierul) şi Ion Marinescu (Kobák), care pare, pe alocuri, că repetă mijloacele de interpretare întîlnite şi în realizarea altor roluri ale sale. Aura Andriţoiu s-a străduit să sugereze vulgaritatea personajului Piroska.

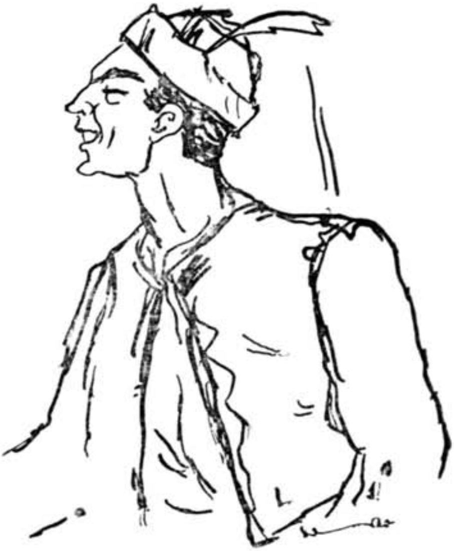
Pe de altă parte, chipurile personajelor luminoase din piesă au fost redate cu multă simpatie şi înţelegere.

Silviu Stănculescu, interpretul lui Mateiaş, a sugerat — ferindu-se totuşi să autohtonizeze personajul — apropierea de figura lui Păcală şi a reuşit să sintetizeze în interpretarea sa cîteva dintre cele mai de seamă virtuţi ale omului din popor. Credem însă că actorul ar fi putut ajunge la o întruchipare mai convingătoare dacă ar fi încercat să redea într-o mai mare măsură umorul de factură profund populară şi pitorescul personajului, calităţi cu care sînt investiţi îndeobşte eroii povestirilor din folclor şi care le adaugă un farmec nepreţuit.

Evi, iubita lui Mateiaş, a căpătat în interpretarea Victoriei Dinu o aură discretă de poezie (cu excepţia unor

**Moment din actul II**

**Victoria Dinu (Evi)**



**Silviu Stănculescu (Mateiaş Gîscarul)**
văzut de Silvan

momente de retorism). Interpreta a valorificat într-o mai mare măsură virtuţile comice ale eroinei, pe care le-a realizat cu un haz care atestă certe disponibilităţi pentru comedie.

Socotim însă că, în ansamblu, regia nu a explorat cu destulă stăruinţă filonul comic popular al piesei şi nu a realizat pe de-a întregul savoarea şi prospeţimea de farsă populară pe care le are aceasta.

Cadrul plastic al spectacolului (Camillo Osorovitz) este rezolvat cu fantezie şi bun gust, şi se înscrie pe aceeaşi linie cu scenografia celorlalte spectacole ale teatrului.

*I. R.*

### TEATRUL NAŢIONAL „I. L. CARAGIALE"

## „BULEVARDUL DURAND" de Armand Salacrou

Data premierei : 21 aprilie 1962. Regia : Alexandru Finţi. Decoruri : Gh. Bedros. Costume : Gabriela Nazarie. Distribuţia : Gh. Cozorici (Jules Durand) ; Raluca Zamfirescu (Julia) ; Costache Antoniu (Tatăl) ; Eugenia Bammé (Mama) ; Geo Barton (Omul, Delegatul) ; Matei Alexandru (Capron) ; Elena Sereda şi Elisabeta Preda (Soţia lui Capron) ; Dem. Rădulescu, N. Enache, Const. Stănescu şi Costache Diamandi (Muncitorii) ; Gr. Nagacevschi (Gaston Boyer) ; Traian Zecheru (Louis Boyer) ; P. Savu (Băcanul) ; Zoe Gherasimat (Soţia băcanului) ; N. Meicu (Cîrnăţarul) ; Ana Marian Petrescu (Soţia cîrnăţarului) , Gabriel Florea (Argentin) ; I. Horaţiu (Levêque) ; Ion Iliescu (Fouquet) ; Marcel Enescu (Olivier Buggenhart) ; Alfred Demetriu (Roussel) ; Simona Bondoc (Lise) ; V. Andriescu (Luc) ; Nicu Dimitriu (Delaville) , Marin Negrea (Şeful Siguranţei) ; Şerban Holban (Judecătorul de instrucţie) ; Ovid Teodorescu (Primarul) ; Chiril Economu (Procurorul) ; Al. Demetriad (Preşedintele tribunalului) ; Liviu Crăciun (Avocatul) ; Ion Ulmeni (Patronul) ; Al. Hasnaş (Directorul şcolii) ; Nelly Dordea (Soţia lui) ; Gh. Buliga (Doctorul) ; I. Anastasiad (Directorul închisorii) ; N. Gr. Bălănescu (Primul poliţist) ; P. Pătraşcu (Al doilea poliţist) ; Tedy Dimitriu (Gardianul).

Născută din dorinţa de a fi o cronică a vieţii şi luptei docherilor din Havre, drama *Bulevardul Durand* poartă semnificaţiile unui vehement protest social al autorului, adînc solidar cu lupta proletariatului francez. Întîmplarea tragică a eroului proletar Jules Durand, a cărui condamnare nedreaptă ilustrează reacţia aparatului de stat burghez faţă de creşterea miş-

**Scenă din spectacol**

cării muncitorești din Franța, ne este înfățișată într-o firească împletire cu faptele care au însoțit-o: grevele de solidaritate, lupta îndîrjită a docherilor din toate porturile.

Astfel, piesa lui Armand Salacrou nu rămîne doar o simplă evocare a unui erou proletar, ci devine, prin sinteza realizată de autor, cronica demascatoare a unei lumi prost alcătuite. În chip firesc, această cronică neromanțată, cum o definește însuși Salacrou, poartă mesajul agitatoric al luptei solidare și organizate a proletariatului, și ecourile contemporane ale acestei patetice evocări s-au făcut simțite cu prilejul spectacolelor de la Havre și Paris.

Realizarea spectacolului pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale" a fost încredințată lui Al. Finți. Regizorul a desprins atent și cu pătrundere semnificațiile textului, concentrîndu-și atenția asupra scenelor și momentelor care înfățișează cel mai izbutit evoluția conștiinței sociale a muncitorilor docheri, și în primul rînd a lui Jules Durand. Trecînd peste ispita patetizării frămîntărilor intime ale lui Durand, peste falsele obstacole ale reconstituirii atmosferei deprimante din porturile înnegrite de praf de cărbune, regizorul s-a concentrat asupra ilustrării cît mai convingătoare a reacției puternice a muncitorilor față de actele represive ale burgheziei. De aici și reușita în spectacol a scenelor în care masa docherilor acționează organizat, distingîndu-se de o frămîntare amorfă; de aici și sublinierea puternică a ideilor care exprimă cel mai pregnant esența mesajului lui Salacrou; de aici și atitudinea justificat exigentă a regizorului față de unele slăbiciuni și limite ale textului.

Mișcarea bine dirijată a maselor de figuranți, rezultatul unei vechi experiențe a regizorului în organizarea unor atare scene, a contribuit la realizarea unui spectacol pentru care atributul de agitatoric este cel mai potrivit.

Jucînd pe Jules Durand, Gh. Cozorici se arată din nou a fi interpretul plin de resurse al rolurilor în care eroul se afirmă în acțiune. Partea cea mai izbutită a interpretării sale este aceea în care activistul sindical Jules Durand apare acționînd hotărît, protestînd vehement, luînd atitudine; și această parte oferă și satisfacția unei depline realizări, în vreme ce scenele ultime, cînd rolul își restrînge, își sărăcește partitura, îl silesc pe Cozorici la un efort fără rezultate notabile. Rămîne însă viu întipărită imaginea animată de setea de dreptate, glasul vibrînd de emoție al eroului proletar Jules Durand, așa cum l-a înfățișat Gh. Cozorici. Raluca Zamfirescu l-a acompaniat discret, interpretînd cu simplitate și căldură pe Julia, rol în care accentul cade pe tăcerile pline de sens ale tovarășei de viață a lui Durand și mai puțin pe cele doar cîteva replici ale sale. Tatăl lui Durand a fost interpretat cu un simț al echilibrului și cu o notă de pitoresc proprii artistului poporului Costache Antoniu. În soția lui Capron, Elena Sereda a îmbinat într-un perfect echilibru durerea și demnitatea, realizînd cu sobrietate și firesc un personaj care se impune atenției. Capron a găsit în Matei Alexandru un interpret bun, care de asemenea s-a remarcat pentru mijloacele discrete folosite și pentru simțul proporției. Dintr-un grup de muncitori se detașează Dem. Rădulescu, care și-a dozat cu exigență mijloacele comice, nelăsînd să se strecoare efecte de prisos. În sfîrșit, din distribuția foarte numeroasă — și de altfel bine armonizată, unitară — se impune Geo Barton, interpretul Delegatului, valorificat din plin în datele destul de sumare cu care textul înzestrează personajul și înfățișat cu maturitate, așa cum l-a vrut autorul: calm, luminos, clarvăzător, simplu și apropiat muncitorilor.

Păcat că acest spectacol cu o piesă valoroasă, bine servit de interpreți și realizat în ansamblu sub o îndrumare sigură și limpede, nu s-a bucurat de un decor care să lase vreo urmă în amintire.

*Virgil Munteanu*

# Caragiale pe scenele amatorilor

Dintre multiplele manifestări artistice desfășurate în toată țara de către artiști amatori, în zilele sărbătoririi semicentenarului, am selecționat cîteva din Capitală, pe care le-am socotit elocvente în ceea ce privește repertoriul, munca și realizarea artistică.

Spectacolul *Omagiu lui Caragiale,* al echipei de amatori de la Casa de cultură „1 Mai“, cu fragmente din piesa lui Camil Petrescu *Caragiale în vremea lui,* rămîne desigur experiența cea mai demnă de a fi consemnată. Pentru că piesa lui Camil Petrescu ridică în privința montării probleme destul de dificile, iar această echipă n-a avut în față nici un model, nici o încercare a profesioniștilor de care să fi putut ține seamă. Instructorul C. Dinescu, care a sudat colectivul și a îndrumat munca artistică a fiecărui interpret, a selecționat cu discernămînt fragmentele cele mai semnificative ale lucrării, le-a montat cu îngrijire într-o viziune simplă, respectînd intențiile și sugestia textului. Mai reușit în momentele cu caracter comic decît în cele cu un caracter profund dramatic (unde interpreții, nefiind stăpîni pe toate elementele tehnicii teatrale, au alunecat spre o interpretare naturalistă, melodramatică), montajul *Omagiu lui Caragiale* s-a bucurat de o primire călduroasă din partea publicului. Faptul se explică în primul rînd prin aducerea în scenă a însuși chipului lui Caragiale, pe care tehnicianul Ilie Ion l-a întruchipat cu multă dăruire. Interpretul a susținut cu convingere și sinceritate cîteva momente dintre cele mai dificile ale textului. Mai puțin în întîlnirea cu Titu Maiorescu și în final, cînd nu a reușit să se impună cu suficientă forță și expresivitate. Alături de Caragiale au evoluat pe scenă cîteva dintre figurile reprezentative ale vremii lui, multe schițate cu talent de artiștii amatori. Muncitorul Sandu Ștefănescu în Niger Rădulescu, dactilografele Corina Giurgiu (Actrița X) și Ina Popescu (Domnișoara Vermont) au stăruit cu umor asupra dezvăluirii superficialității și goliciunii sufletești a acestor personaje; iar dactilografa Miranda Pîrvănescu și studenta Angela Alexandrescu au creionat cu haz și grație pe Frosa Sarandy și Bebe Delavrancea. Sofia Manta a marcat cu sensibilitate și finețe demnitatea și noblețea caracterului soției lui Caragiale. Vopsitorul Gh. Constantinescu a conferit culoare și autenticitate lui Dumitrache Titircă. S-ar fi cerut ca Nicolae Cosma să imprime lui Ion Slavici mai multă personalitate și prestanță, iar Ion Constantinescu să caracterizeze mai subtil și mai pregnant pe Titu Maiorescu. S-ar fi contribuit astfel mai mult la

**Scenă din „Articolul 214“ în interpretarea echipei de artiști amatori a Spitalului Colțea**
De la stînga la dreapta: **Ilie Anton (Lae Popescu), Florica Grecea (Tarsița), Ion Niculescu (Avocatul), Nic. Hoffmann (Popa), Aspasia Breha (Acrivița Popescu)**

îmbogățirea galeriei de personaje din acest spectacol care, privit în ansamblu, merită toată lauda.

* * *

*O noapte furtunoasă* montată la Căminul cultural din Dragomirești-Vale, cu muncitori de la gospodăria agricolă de stat, este de asemenea un spectacol semnificativ. Păstrînd punctul de vedere al montărilor tradiționale asupra personajelor, a relațiilor dintre ele, a situațiilor și dialogurilor, instructorul echipei — profesorul Constantin Teodorescu — a reușit să închege un spectacol echilibrat, bine ritmat, în care majoritatea interpreților au subliniat cu înțelegere și haz ridicolul personajelor. Am remarcat pe muncitorii Ion Ionescu în Jupîn Dumitrache, Petre Dumitrescu în Nae Ipingescu, Constantin Mateescu în Chiriac și pe elevul Corneliu Baidan în Spiridon. O pitorească și autentică Vetă a înfățișat muncitoarea Ecaterina Buleată. Mai slab distribuiți au fost interpreta Ziței (elevei Luminița Vasiliu lipsindu-i maturitatea și deci putința de a reliefa ridicolul personajului) și interpretul lui Rică Venturiano, care pretinde mai multă volubilitate și o întruchipare mai complexă decît a izbutit-o maistrul Gh. Stoica. Ar fi fost de asemenea bine ca tractoristul Victor Rusu, care a realizat scenografia, să fie îndrumat să caute în decor elemente sugestive, caracterizante pentru mediul în care se petrece acțiunea comediei (cel existent — un interior obișnuit al unei case de la țară — n-a fost corespunzător). Spectacolul ar fi cîștigat în autenticitate.

* * *

Echipa de amatori a Spitalului Colțea, compusă din medici și tehnicieni sanitari, a realizat un spectacol deosebit de valoros cu cîteva din schițele și momentele lui Caragiale. Montarea poartă pecetea spiritului inventiv și plin de vervă al talentaților actori de comedie Florin Vasiliu și Tudorel Popa, care au conceput întregul spectacol într-un mod original și vesel. Schimbarea la vedere a elementelor de decor, la care participă toți interpreții, în pas de balet și executînd mișcări hazlii, grupajele expresive și mai ales conturarea cu bogate mijloace comice de bună calitate a personajelor, care devin, fiecare în parte, excrescența unui viciu, au contribuit la sublinierea puternică a sensurilor satirice și a ideilor textelor. Mecanicul Ionel Oroș, felcera Rodica Buricel, tehnicianul Duțu Goldmann au ridiculizat cu veselie dezinvoltă pe Iancu Zugravu, pe Leanca Văduva și pe Judele din *Justiția.* În culori vii au înfățișat tehniciana Liliana Săvescu pe Mary Popescu din *Lanțul slăbiciunilor,* felcera Aspasia Breha pe Acrivița Popescu, bibliotecara Florica Grecea pe Tarsița și tehnicianul Ion Niculescu pe avocatul din *Articolul 214.* Multă savoare au conferit în aceeași schiță tehnicienii Ilie Anton lui Lae Popescu și Nicolae Hoffmann, popii ; de asemenea, în *Pedagog de școală nouă,* laborantul Ion Micu, lui Marius Chicoș Rostogan. S-a remarcat în mod deosebit tehnicianul Cristache Zaharia în rolul valetului din *Articolul 214* și mai ales în interpretarea expresiv nuanțată a monologului *1 Aprilie.*

* * *

Cu farsa *Conu Leonida față cu reacțiunea*, interpretată de colectivul de la Uzinele „Electromagnetica“, ne găsim tot în sfera unei interesante și temeinice munci artistice, depuse de actorul Gh. Ghițulescu cu cei doi muncitori — Fănică Oprescu (în Conu Leonida) și Tinca Bălan (în Coana Efimița) — pentru a da viață în mod cît mai viu și mai convingător celebrului cuplu. Montarea de la „Electromagnetica“ a avut unele momente bune, de un haz copios. Simțul comic al celor doi interpreți s-a vădit atît în scenele de comentariu al evenimentelor politice (în care aerul de superioritate al atotștiutorului Leonida, reliefat de interpret cu un firesc cuceritor, o impresionează teribil pe Efimița — și ea foarte expresivă în adînca evlavie cu care îl ascultă și îl aprobă), cît și în final, unde contrastul, bine marcat, între cele două ipostaze ale personajelor — înainte și după „revoluție“ — reușește să evidențieze strălucit ideea comediei.

* * *

Nu ne îndoim că succesul înregistrat de aceste spectacole în rîndurile publicului nu va rămîne fără ecou pentru artiștii amatori, care vor năzui din ce în ce mai mult spre etape superioare în realizările lor artistice.

*Valeria Ducea*

# ne vorbesc OASPEȚI DE PESTE HOTARE

## JEAN DARCANTE:

### „M-a fascinat calitatea extraordinară a actorilor romîni!"

*Nu de mult, Jean Darcante, secretarul general al Institutului Internațional de Teatru (I.T.I.), în cadrul unei călătorii prin cîteva țări de democrație populară, a făcut un popas și la noi.*

*Institutul Internațional de Teatru a luat naștere în 1948, la Praga. La primul congres nu participau decît oameni de teatru din opt țări. La ultimul congres — cel de-al nouălea, care s-a ținut în iunie trecut la Viena — veniseră delegați din 42 de țări. Și se pare că la Varșovia — gazda viitorului congres, din 1963 — numărul delegaților va fi sporit.*

*Convorbirea cu Jean Darcante a început, firesc, de la funcția I.T.I.:*

— I.T.I. tinde să creeze o unitate, o fraternitate a oamenilor de teatru din întreaga lume. Pînă în prezent am primit adeziunea a 43 de țări. Gîndiți-vă că acest lucru înseamnă că în 43 de țări există de-acum un centru unde orice actor sau regizor străin poate veni și care îi înlesnește contactul cu fenomenul teatral al țării. Cîtă importanță are acest fapt, mai ales în marile capitale, ca Moscova, Paris, Londra, în care viața teatrală este atît de intensă! De exemplu la Paris, în cursul anului trecut, s-au prezentat la centrul I.T.I. peste 350 de oameni de teatru străini, cărora li s-a înlesnit contactul cu anumite personalități din acest domeniu pe care doreau să le întîlnească, vizionarea unor spectacole, asistarea la repetiții și procurarea publicațiilor sau documentelor de teatru. Există deci în lume o rețea de organizații care furnizează oamenilor de teatru toate elementele de studiu de care au nevoie, ceea ce constituie, de fapt, baza organizatorică a institutului nostru.

*— În carta I.T.I. există un articol în care se spune că teatrul creează legături în toată lumea, între un mare număr de popoare, în folosul păcii. Ați putea să ne arătați în ce fel se concretizează aceasta?*

— Cred că tot ceea ce facem noi tinde spre acest scop. Publicațiile I.T.I., care au un caracter internațional, conferințele și colocviile noastre, aducînd în dezbatere probleme de interes mondial, congresele la care participă periodic, de zece ani încoace, 100—150 de oameni de teatru de pretutindeni înlesnesc cunoașterea și apropierea dintre popoare. Între delegații care și-au format deprinderea de a lucra împreună s-au stabilit relații de amiciție. Ei au ajuns să discute azi probleme delicate pe care la început — prin anii 1948—'50 — le-ar fi evitat. Am îmbunătățit deci acea înțelegere reciprocă dintre țări, ameliorînd raporturile dintre oamenii de teatru.

Că această apropiere prin intermediul artei s-a făcut o dovedește reușita sărbătorire a zilei de 27 martie — Ziua Internațională a Teatrului. În 58 de țări (14 nemembre ale Institutului) spectacole de teatru și televiziune, conferințe, articole în presă au celebrat în această zi teatrul ca instrument de pace și înțelegere mutuală. Imenselor mase de spectatori, tineretului din școli (pentru că am obținut aprobarea ministerelor de cultură ca în multe țări, în acea zi, în toate clasele, de la cele mai mici pînă în facultăți, să se țină o lecție asupra teatrului), cititorilor și auditorilor presei și radioului li s-a vorbit despre teatru în acest sens.

*— Pe ordinea de zi a congresului de la Viena era pusă și problema formației teatrale. Ce urmări practice a avut această discuție ?*

— Această problemă se dezbătea pentru prima oară, așa că la Viena a avut loc mai mult un schimb de informații asupra metodelor și organizării învățămîntului teatral din diverse țări. Dar s-a format un comitet de lucru care pregătește materialul necesar, pentru ca la Congresul de la Varșovia să se continue discuțiile și să se ajungă la concluzii practice. În același scop se organizează și seminarul din Belgia, din luna august.

*— În conferințele I.T.I. se discută și despre libertatea oamenilor de teatru. Sînt frecvente în occident protestele acestora împotriva încălcării libertății lor. Care este atitudinea dvs. în această problemă ?*

— Într-adevăr, libertatea artiștilor nu este pretutindeni asigurată. În Italia, recent, s-a interzis o piesă chiar în teatrul condus de președintele institutului nostru. Iar în Portugalia, în șase luni, s-au interzis șase piese. Și părerea noastră este că artiștilor — ca și celorlalți oameni — trebuie să li se garanteze și nu să li se limiteze libertatea.

*— În occident se vorbește tot mai mult de așa-numita criză teatrală. Personalități mondiale — John Osborne, Arthur Miller, Sartre, Peter Brook — au scris alarmați lungi analize ale acestui fenomen. În World Premières Mondiales a apărut o notă în care vă amintiți că acum 15 ani ați închis teatrul dvs. care, vă citez, „a murit din cauza indiferenței". Puteți să ne spuneți ce părere aveți despre această criză, care sînt cauzele ei și dacă Institutul Internațional de Teatru a luat unele măsuri pentru a-i găsi remediul ?*

— Această criză teatrală are două aspecte. Primul este cel financiar. Și, din acest punct de vedere, de cînd mă știu, aud vorbindu-se de criză. Cauza este că orice conducător al unui teatru particular îl consideră ca pe o instituție comercială și așteaptă să fie rentabil. Dar teatrele n-au fost și nu vor fi niciodată surse de profit. Singurul remediu al acestui fel de criză este naționalizarea teatrelor. Dar în vest această soluție nu este încă acceptată.

În ceea ce privește cel de-al doilea aspect al crizei teatrale, mult mai serios, mai grav — cel despre care vorbesc Sartre, Miller etc. — acesta se referă la autori. Există o imensă masă de oameni care ar putea deveni un public fervent, constituit din muncitori și tineret, și pe care nu numai prețul foarte ridicat al biletelor îl ține departe de teatru, ci mai ales faptul că există un fel de prăpastie, de vid, între acest public nou și teatrul care i se oferă. Teatrul burghez, teatrul bulevardier francez este cu totul perimat — de asta ne-am dat bine seama. Nici chiar burghezii nu-l mai apreciază !

Deci, pe scurt : avem un public nou, dar nu există încă scriitorii care să-l mulțumească. Situația este foarte, foarte îngrijorătoare. De aceea am și înscris pe ordinea de zi a viitorului Congres de la Varșovia — după cum am făcut-o de altfel și la congresele de la Helsinki și Viena — această temă, care va fi luată în discuție. Vrem să determinăm motivele pentru care există o separație între scriitorii epocii noastre și public și care sînt posibilitățile de a ne apropia acest public, care are nevoie de noi și de care mai ales avem noi nevoie.

*— În timpul vizitei în țările de democrație populară ați observat cumva manifestîndu-se semnele unei asemenea crize ? Publicul, ni se pare nouă, e în general mulțumit de spectacole, și, departe de a se arăta indiferent față de teatru, îl iubește. Cum credeți că se explică acest fenomen invers care se petrece la noi ?*

— Într-adevăr, am remarcat că sălile de spectacole sînt pline și că participarea publicului este entuziastă, atît la piesele clasice cît și la cele contemporane. Din nenorocire, neînțelegînd limba, nu-mi pot prea bine da seama de calitatea pieselor ; probabil însă că dramaturgii dvs. au găsit mijlocul să-și apropie publicul. De altfel am mai remarcat că și conducerea de stat consideră teatrul, arta ca elemente răspunzînd unei nevoi esențiale a poporului.

*— Ce spectacole ați văzut și ce impresii v-au lăsat ?*

— Pînă acum nu cunoșteam țările din estul Europei. Și am avut surpriza de a găsi pretutindeni aici un teatru de mare calitate. În Romînia am fost primit cu o căldură și o ospitalitate desăvîrșite și am simțit mereu acea solicitudine și exigență pe care o ai față de un prieten bun, căruia vrei să-i arăți tot ce ai, așteptînd să vezi ce-i place și ce nu. Ca urmare, mi s-a oferit să asist la multe spectacole. Am admirat astfel în spectacolul *Cum vă place* decorurile și mai ales costumele, de-a dreptul încîntătoare. Tot așa de mult mi-a plăcut punerea în scenă a pieselor *Orfeu în infern* și *Celebrul 702* ; remarcabil am găsit și spectacolul *Al patrulea*. Dar ceea ce m-a fascinat este calitatea extraordinară a actorilor. Jocul lor simplu, modern, care nu estompează nici ideea piesei, nici sentimentele, dar le interpretează cu măsură și finețe, m-a cucerit. Mă refer în deosebi la Radu Beligan, pe care l-am văzut interpretînd pe Cheryl Sandman, la Sanda Toma, care-i dădea replica, la minunații actori tineri din *Orfeu în infern*. Nu pot să-l uit nici pe Calboreanu, pe care l-am văzut în *Apus de soare*, și ale cărui autoritate și forță dramatică m-au uluit.

— *Ați vizitat și Institutul de Teatru ?*

— Da, a fost o vizită foarte interesantă pentru mine. Pregătirea profesională a actorilor e un subiect care mă pasionează, și, din nenorocire, la noi în țară aceste școli au multe lipsuri. Sînt neorganizate, iar disciplinele de studiu nu sînt nici atît de complete, nici destul de aprofundate. Intrînd în Institutul „Ion Luca Caragiale“ am avut senzația — iertați-mi comparația atît de banală — că intru într-un stup de albine vesele și harnice. Mi s-a explicat ce materii se predau, durata anilor de studiu ; am văzut mai multe clase, am asistat la o oră de scrimă, la alta de tehnica vorbirii etc. și am plecat cu impresia că aici se face într-adevăr o treabă bună, într-o atmosferă sănătoasă și entuziastă.

*Dana Crivăț*

# Din jurnalul unui stagiar la cursurile Teatrului Națiunilor din Paris

O dimineață de mai care seamănă cu o după-amiază de noiembrie. Umezeală, nori, frig. Un cordon de jandarmi și polițiști în uniforme negre, înarmați cu automate și bastoane de cauciuc. Au aerul mai degrabă plictisit decît posomorît. Nu vorbesc între ei, nu vorbesc cu populația, poate că nici cu sine însuși nu vorbește vreunul. Pe jos, bucăți de tencuială, hîrtie și lemn arse, resturi din foste tuburi de neon, sticlă pisată, pulverizată. Cîteva vitrine mari, uși înalte și ferestre ogivale cască guri negre. Apare cîte un cap, apoi dispare grăbit. De la un etaj cineva răstoarnă o încărcătură de geamuri sparte și moloz care cade cu zgomot pe porțiunea de trotuar, unde pentru trecătorii în haine de toate culorile oamenii în vestoane negre fac semn că trecerea o oprită...

Așa s-ar putea consemna atmosfera și împrejurările în care semnatarul acestor rînduri a făcut prima cunoștință cu exteriorul clădirii — impozante, de altfel — a Teatrului „Sarah Bernhardt“ din Paris, sediul Teatrului Națiunilor.

Următoarea notiță din „France-Soir“ explică totul : „În noaptea de 13 spre 14 mai 1962, la încrucișarea străzii Adolphe-Adam cu avenue Victoria au explodat cinci bombe plastice ale O.A.S., care vizau de fapt o anexă învecinată a Prefecturii Poliției“.

Cazul nu era unic în această noapte, iar noaptea nu era unică în această lună.

Și totuși, nici în dimineața de luni 14 mai și nici în restul zilelor nu s-au întrerupt cursurile Universității Internaționale de Teatru, organizată pe lîngă Teatrul Națiunilor — cursuri la care, timp de 35 de zile, am avut ocazia și bucuria să particip.

Concepute în două cicluri — normal și superior —, aceste cursuri erau ținute în acest an în temeiul experienței cîștigate în anul trecut, cînd de fapt au fost inițiate. Am putea spune, dintru început, că au avut un caracter oarecum experimental, pe care îl dezvăluie de altfel și programul de studiu, într-o măsură cam labil. În nici un caz însă nu s-ar putea pune la îndoială eficacitatea lor. Primul ciclu a avut la bază — alături, evident, de vizionarea și discutarea spectacolelor Teatrului Naţiunilor — o adevărată sesiune de conferinţe urmate de discuţii pe temele cele mai stringente ale vieţii teatrale internaţionale, sesiune în care a predominat şi a revenit, ca un adevărat leit-motiv, întrebarea : cum va fi teatrul viitorului şi care anume tendinţă din mozaicul de căutări ce se aşterne pe o gamă întinsă — de la timide încercări la adevărate exhibiţii — se anunţă a aparţine acestui viitor ?

La aceste cursuri au participat regizori, scenografi, actori, dramaturgi, ziarişti şi chiar amatori de teatru, din diferite ţări ale lumii, care, în principiu, nu depăşesc vîrsta de 30 de ani (în realitate — 32—33 de ani). Conferenţiarii au fost personalităţi artistice cu experienţă şi de o mare reputaţie, din teatrul şi lumea de artă din Franţa, Italia, Anglia şi alte ţări. L-am ascultat, de pildă, pe dramaturgul Arthur Adamov, pe ziaristul şi teatrologul Ossia Trilling, pe muzicologul Antoine Golèa, pe profesorul René Sieffert, pe compozitorul André Almuro, pe profesorul şi regizorul Alessandro Larsen, pe tînărul, precocele regizor Bourseillier de la teatrul parizian „Antoine" etc. Conducerea universităţii este aceeaşi cu a Teatrului Naţiunilor : A. M. Julien, Claude Planson, Jean Maursoy, Albert Botbol. Dezbaterile iscate de conferinţe şi spectacole au fost urmate de un schimb organizat de experienţă între participanţi (în baza unor materiale prezentate de stagiari), cu caracter de informare asupra mişcării teatrale din ţara respectivă.

La sfîrşitul cursurilor, în urma unui examen teoretic, stagiarilor li s-au acordat diplome cu calificative de la „suficient" la „foarte bine". Pentru unii tineri artişti din Occident, diploma şi calificativul sporesc speranţele unui angajament sau unei prelungiri de angajament. Pentru subsemnatul ea constituie o atestare — să zicem — onorifică.

La propunerea conducerii, s-a statornicit că lucrările se vor desfăşura sub lozinca „fără politică". Evident, fiecare se convinge însă curînd, declarat sau tacit, că respectarea acestei interdicţii e imposibilă, şi se aplaudă frenetic atunci cînd, la întrebarea : „Ce părere aveţi despre teatrul politic ?", pusă de cineva în cadrul unei conferinţe de presă a Teatrului Mic Academic din Moscova (prezent pe scena Teatrului Naţiunilor din Paris între 16 şi 20 iunie curent), directorul acestui teatru, M. Ţariov, a răspuns : „Nu cunosc altfel de teatru".

Unele conferinţe au fost însoţite de demonstraţii practice ; astfel, expunerea compozitorului Almuro despre muzica concretă în teatru a fost ilustrată cu înregistrări, proiecţii şi evoluţii ale mimului Maximilien Decroux ; lecţia lui Sieffert despre teatrul japonez „Nô" a fost exemplificată de actorul Kun-ze ; un stagiar spaniol a invitat pe artiştii Pepe de la Matrona şi La Rassina spre a exemplifica folclorul „flamenco" din Andaluzia etc.

În plus, stagiarii au asistat la unele repetiţii artistice şi tehnice ale spectacolelor venite din diferite ţări la Teatrul Naţiunilor, au făcut cunoştinţă şi au discutat cu cele mai proeminente figuri ale acestor ansambluri.

Cît priveşte spectacolele din repertoriul actualei stagiuni a Teatrului Naţiunilor — mă refer exclusiv la cele pe care le-am vizionat, deci prezentate în perioada 14 mai—17 iunie —, ele au alcătuit o paletă interesantă prin variaţia şi chiar inegalitatea lor. Un exces de elasticitate în criteriile ce stau la baza selecţionării spectacolelor de către conducerea Teatrului Naţiunilor a făcut ca scenele din Paris destinate acestei competiţii să nu fie total ferite de a găzdui şi spectacole şterse, banale, care, în mod legitim, nu şi-au atras preţuirea. Cele două aniversări (Lope de Vega şi Strindberg) au fost marcate de conferinţe şi spectacole ale unor teatre ale lumii prezente la Paris. A lăsat însă regrete aproape unanime faptul că nici Teatrul „Maria Guererro" din Madrid, cu spectacolul *La bella malmaridada* de Lope de Vega, sau Teatrul din Montevideo, cu piesa *Să perseverezi pînă la moarte,* şi nici *Sonata spectrelor* de Strindberg, jucată de Kungliga Dramatiska Teatern din Suedia, n-au adus, cu excepţia unor interpretări actoriceşti izolate, aproape nimic deosebit.

Marea pasiune a conducerii Teatrului Naţiunilor şi a unei largi pături a opiniei teatrale pariziene o constituie, sprijinindu-se pe un apreciabil succes de casă, spectacolele de folclor. Trebuie spus însă de la bun început că nu caracterul profund popular a fost urmărit cu precădere de către organizatori, ci exotismul şi latura pur spectaculoasă. De pildă, grupul de credincioşi haitieni condus de preoteasa Matilde Beauvoir, care oficiază pe scenă o ceremonie religioasă cu implicaţii folcloristice, a fost reţinut în continuare la Paris, pentru un ciclu de 30 de spectacole în sala „Lutèce". Potrivit credinţei haitiene, „vaudon" (zeii) se pogoară din cînd în cînd în trupurile şi sufletele credincioşilor, răspunzînd cu amabilitate invocărilor acestora, provocîndu-le o stare de așa-zisă posesiune, de transă, care, în anumite momente ale ceremoniei-spectacol, ajunge la adevărate accese de isterie. Preoteasa, o mulatră frumoasă și destul de tînără, și cîțiva corifei dintre credincioșii pe care îi conduce, după ce în prealabil consumă pe scenă animale fripte și alcool, ajung pînă la urmă să trebuiască a fi imobilizați și stropiți cu apă de către partenerii lor mai rezistenți la „tentația căderii în transă", pentru a-și reveni. Autosugestia și pierderea oricărui control sînt certe, și ceea ce se petrece pe scenă — fiind, ce e drept, neobișnuit — acționează totuși neplăcut, în ultimă instanță, asupra unor nervi normali. Prințul Aho din Dahomey își însoțește numeroasa trupă de dansuri de curte cu caracter războinic și religios, din care de altminteri fac parte și 16 din cele 48 de soții legitime ale alteței sale. Prințul, apărat de o umbrelă și ocrotit de căldura reflectoarelor cu ajutorul unui evantai — ambele instrumente manevrate, bineînțeles, de sclavi —, asistă pe scenă, instalat într-un jilț, la desfășurarea programului, al cărui „manager" este de fapt. Interpreții au fost cu greu convinși în cîteva repetiții pregătitoare să întoarcă spatele înzorzonatului lor suveran (cu funcție de prefect în noua organizare a republicii Dahomey), pentru a se oferi din cînd în cînd văzului și aplauzelor publicului din sală. Mai puțin interesant, spectacolul de cîntece și dansuri al ansamblului din Coreea de Sud e alterat de influențe americane în stilizarea materialului folcloric.

Trecînd acum la revelațiile stagiunii Teatrului Națiunilor — lăsînd așadar „pour la bonne bouche" marile succese —, citez cu admirație pe Raoul Montenegro din Chile, interpret unic al dramei în trei acte *El prestamista* de Fernando Josseau. Piesa este o anchetă judiciară în care Montenegro apare, pe rînd, în cele trei acte, ca: brutar, bancher și conte scăpătat, toți trei acuzați de crimă și anchetați de vocea unui judecător de instrucție nevăzut, interpretat în înregistrare sonoră de același actor. În mijlocul scenei, un scaun asupra căruia cade un spot de lumină venit din fundul sălii, de pe presupusa masă a anchetatorului. Totuși, nu este vorba de transformism, ci de un studiu profund, amănunțit, al celor 3+1 (vocea) personaje, care trăiesc, suferă, se tem, se agită, se apără, se contorsionează sau se relaxează autentic, cu profunzime. Montenegro nu abuzează de elemente exterioare, toate personajele au aceeași mustață (cea adevărată a actorului) și aproximativ același aspect fizic. Un autentic și viguros talent se îmbină aci cu o profundă studiere a materialului, cu un meșteșug desăvîrșit, și rezolvă strălucit o sarcină dificilă.

Profunzime, talent, finețe aduce Teatrul „Suomen" din Helsinki, care prezintă *Pescărușul* lui Cehov. Multă poezie și de asemenea multă — poate prea multă — fidelitate față de tradiția cehoviană fac să se aștearnă peste sală un climat de spiritualitate și căldură umană, piesa fiind ascultată într-o tăcere încordată și pioasă timp de aproape patru ore. Aplauze îndelungi, s-ar spune grave, fără explozii, răsplătesc pe interpreți.

*Zidul* de Millard Lampell prilejuiește Teatrului Bavarez din München un cert succes pentru întregul colectiv și în special pentru regizorul Kurt Meisel. Într-o montare care reușește să fie sobră și inovatoare în același timp, cronica răscoalei ghetto-ului varșovian se deapănă într-o tensiune dramatică, tăind respirația publicului și contopind multe conștiințe într-o energică replică antifascistă dată manifestărilor revanșarde din Germania Occidentală. Cutezanța teatrului din München, care a adus și aduce multe necazuri realizatorilor acestui spectacol, e răsplătită de succesul de la Paris, cu toate că oficialitățile și presa franceză de dreapta preferă, evident, să nu se facă ecoul acestui succes. Scena în care două familii din ghetto oficiază o nuntă și dansează crispat, în timp ce numai la cîteva zeci de metri au început pogromurile, turnanta care se mișcă greoi și obositor, apăsător, pe o muzică de mare efect emoțional, finalul optimist și tragic în același timp îți rămîn în minte ca o obsesie de care cu greu te poți despărți.

O coincidență îmi îngăduie un joc de cuvinte pe care l-aș aprecia ca amuzant: „marile" succese ale acestei stagiuni pariziene le oferă două teatre „mici" — Piccolo Teatro din Milano și Teatrul Mic Academic din Moscova. Din fericire, o bună parte a publicului nostru cunoaște ambele aceste colective. *Puterea întunericului* de Tolstoi, cu care Malîi Teatr a cucerit publicul romînesc acum trei ani, a cucerit și la Paris, în aceeași interpretare și regie, un loc de frunte. Chiar și partizanii echilibristicii teatrale, care privesc pieziș tradiția și stau de vorbă cu clasicii de pe pozițiile „de forță" ale celui mai libertin modernism, și-au părăsit în acea seară pozițiile, aplaudîndu-i pînă la înroșirea palmelor pe Ilinski și Doronin, ovaționînd un teatru al umanității, al adevărului artistic și al respectului creator pentru marii titani ai scrisului dramatic.

Încă din vizita făcută la noi, Piccolo Teatro — relativ tînărul teatru din Milano, condus de destoinicul director Paolo Grassi și înzestratul regizor Giorgio Strehler — se afirma ca un justificat candidat la titlul de cel mai interesant teatru din Europa Occidentală. Cum însă cu ocazia sclipitoarei comedii *Slugă la doi stăpîni*, jucată la București, termenul comod și ultrafolosit de „interesant“ părea a se explica prin virtuozități de meșteșug și ritm, printr-o epatantă acrobație a trupurilor și spiritelor, aș vrea să specific că spectacolul *El nost Milan* de Bertolazzi, cu care Piccolo Teatro s-a prezentat în actuala stagiune a Teatrului Națiunilor, a dovedit noi și însemnate posibilități ale acestui colectiv omogen, talentat, educat în aceeași măsură să caute profunzimea ideilor unui text și să îmbine virtuozitatea tehnicii interioare și exterioare a actorului.

Piesa, un fel de frescă socială a sfîrșitului de veac (1890—1900) în Milano, permite, în special în primul act, a cărui acțiune se petrece într-un tîrg-iarmaroc, la marginea orașului, să recunoaștem, să readmirăm calitățile actorilor care ne-au delectat în Goldoni. În schimb, actul al doilea (o bucătărie economică) și al treilea (un azil de femei) au pus accentul pe urmărirea adîncă a ideilor și tipologiei invocate de autor. Buni cunoscători ai teatrului realist al lui Cehov și Gorki, încărcați de succes în montările brechtiene (*Opera de trei parale* și *Șvejk* au fost mari realizări la Piccolo Teatro), regizorul Strehler și colectivul său au creat în *El nost Milan* tipuri sociale puternic conturate. Un vizitiu, un muzicant ambulant, un grup de muncitori zidari, o gospodină dintr-un cartier al orașului, un bucătar de la bucătăria economică (un fel de ospătărie pentru săraci) și-au cucerit — deși apariții de numai cîteva replici — o participare aproape egală cu a principalelor personaje. Finalul deprimant al spectacolului, care în aparență pledează pentru abandonarea unei lupte grele și inegale dintre mizerie și virtute, pe de o parte, și îmbuibare și perdiție, pe de alta, se contracarează prin însuși titlul piesei; *El nost Milan* creează impresia unei ironii amare care îți solicită, ca o concluzie firească, o cu totul altă idee decît cea pe care aparent o sugerează piesa. Este evident că nu pentru împăcare și renunțare pledează în realitate artiștii milanezi, care-și iubesc orașul, tradițiile, cîntecele, dar care înfierează cu scrîșnet nedreptatea socială în care trăiesc. S-ar părea că fiecare actor al teatrului poartă cu sine și în sine, alături de talent și măiestrie, un puternic protest social, vizibil în fiecare gest și cuvînt din rolul respectiv, un protest pe care îl strigă în gura mare, pentru a păstra menirea teatrului ca avangardă și tribună a poporului, în slujba căruia activează acest valoros colectiv. Reputația sa n-a fost știrbită, ci numai îndoliată de moartea prematură a valorosului Trufaldino-Moretti.

Am mai văzut alte douăsprezece spectacole, în cîteva teatre pariziene. Sezonul era de fapt pe sfîrșite — Jean Louis Barrault, cu o mare parte a colectivului de la Odeon, plecat într-un turneu în străinătate, Vilar prezenta numai doi clasici (*Bădăranii* și *Avarul*), Elvira Popescu dădea ultimele reprezentații ale stagiunii cu *Contesa* de Maurice Druon, iar Comedia Franceză făcea eforturi să-și păstreze spectatorii cu *Școala calomniei* de Sheridan. Despre toate acestea se pot spune, desigur, multe — ca și despre spectacolele lui Ionesco. După cum și spectacolul acestui oraș frumos, bogat în tradiții, dar și în neliniști, în care freamătă oameni talentați, harnici, spirituali, optimiști în ciuda necazurilor și serioși în ciuda veseliei, merită comentat, fără a neglija nici decorul, nici luminile, nici partitura lui sonoră.

*Ion Maximilian*

*Paris, mai—iunie 1962*

# TRANSFERURI ŞI ÎNCADRĂRI PE TIMPUL VACANŢEI

*Miţa Popescu* — din corpul de ansamblu — se mută la staţia de radio şi mai ales de amplificare (are experienţă în transmiterea de „vorbe" şi amplificarea bîrfelilor).

*Mitică Ionescu* — organizator de spectacole — se trece tapiţer, pentru că tot stă în permanenţă pe scaun.

*Pompiliu Dumitrescu* — referent literar — se mută electrician, fiind specialist în „alternativ" (îşi schimbă părerea după „curenţi").

*Vasile Vasilescu* — din corpul de ansamblu — se mută la tîmplărie: în mai multe spectacole a stat... de lemn.

*Tase Tănase* — regizor de culise şi pescar amator — se mută la peruci şi, mai ales, bărbi (ştie dumnealui de ce!).

*Ionel Vasiliu* — june-prim categoria a IV-a — se trece sufler: de cînd s-a „fript" cu Romeo „suflă" şi în... *Motanul încălţat.*

*Cîntecul inimii* — piesa autorului local Ion Ionescu-Mogoşoaia — se încadrează minge de baschet: membrii Consiliului artistic o pasează unul altuia pînă ajunge la coş.

*Coca X.* şi *Mia Y.* — din corpul de balet — se trec la atelierul de vopsitorie şi zugrăveli.

*(Din carnetul fantezist al unui director de teatru)*

*Al. P.*

# O surpriză plăcută

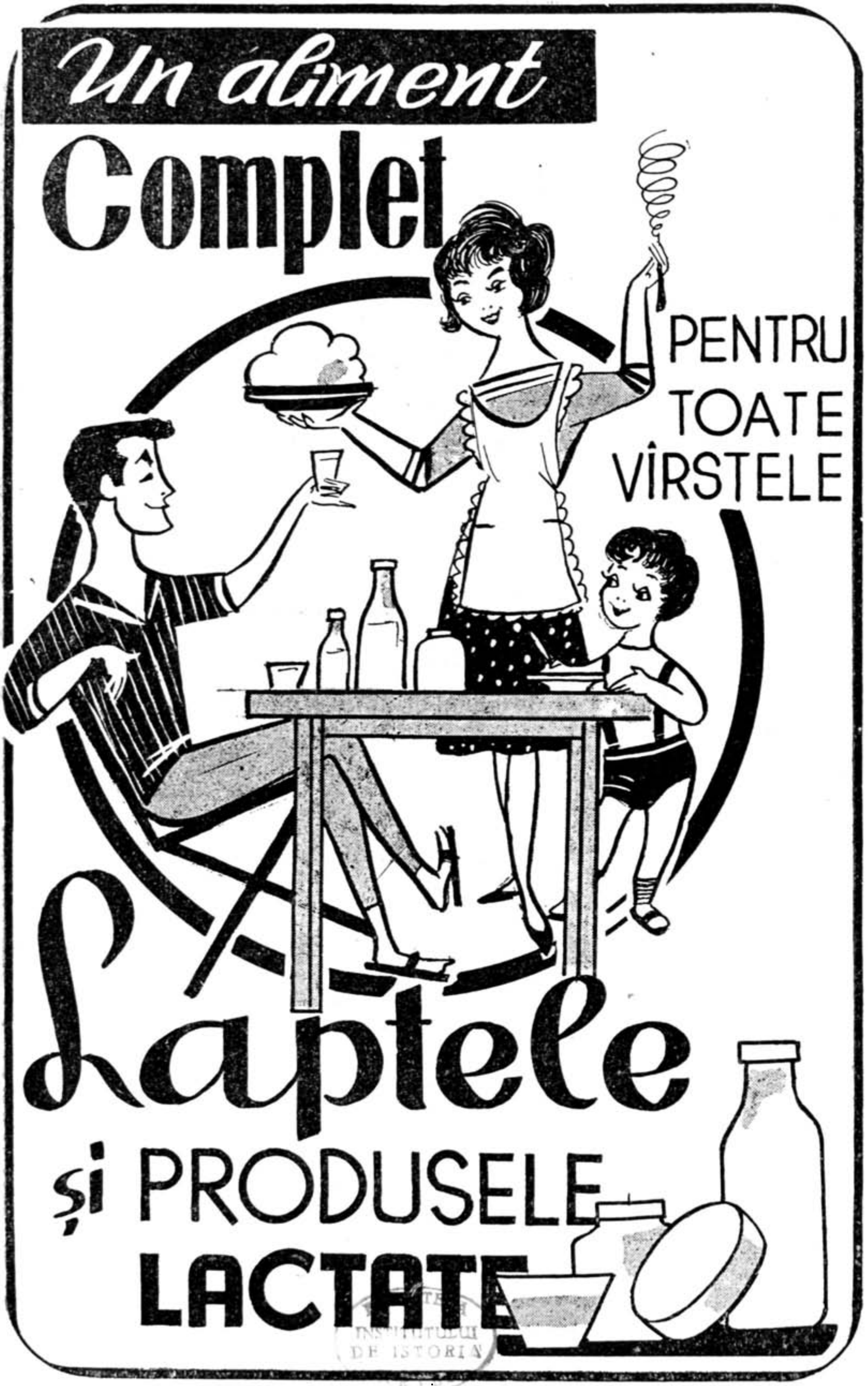
**pe șoseaua București — Ploiești, la km 35, s-a deschis moderna braserie „SNAGOV" a cooperației de consum. Funcționează zilnic**

SERVEȘTE ÎN PERMANENȚĂ :

- △ preparate de grătar și bufet
- △ minuturi
- △ produse de cofetărie, ciocolată, bomboane
- △ înghețată
- △ răcoritoare
- △ vinuri alese, bere, lichioruri, coniac

rie ~ SNAGOV
SNAGOV

INSTITUTULUI DE ISTORIA



*Un aliment*

**Complet**

PENTRU
TOATE
VÎRSTELE

*Laptele*

și PRODUSELE

**LACTATE**

INSTITUTULUI
DE ISTORIA

## CEA MAI PLĂCUTĂ RECREARE FIZICĂ ȘI INTELECTUALĂ

o realizați în

## EXCURSIILE

organizate de

## O. N. T. „CARPAȚI“

- Excursii de sfîrșit de săptămînă la munte, la mare, la diferite obiective turistice.
- Excursii la locurile istorice și la monumentele care evocă trecutul de luptă al poporului nostru.
- Excursii de mai multe zile la cabane și în stațiuni balneo-climaterice.
- Excursii în circuit prin cele mai interesante regiuni și orașe ale țării.
- Excursii cu itinerarii combinate prin regiuni turistice din țară și în orașe apropiate din țări vecine.
- Excursii pentru oamenii muncii aflați la odihnă, cu plecarea din stațiunile balneo-climaterice.
- Excursii cu motonavele „Oltenița” și „Carpați” pe Dunăre și în Deltă.
- Excursii cuprinzînd schimburi de experiență pe ramuri de activitate (producție, învățămînt etc.)
- Excursii la cerere, pe orice itinerar, pentru grupuri.

Transportul cu trenuri speciale, cu vagoane și locuri rezervate, cu autobuze I.R.T.A. sau cu autocarele O.N.T. „Carpați”.

Cazare și masă în cele mai bune condiții.

Reduceri 50-67% pe C.F.R. și I.R.T.A.

**Informații și înscrieri la toate agențiile și filialele O.N.T. „Carpați“.**

I. P. 2, c. 3193